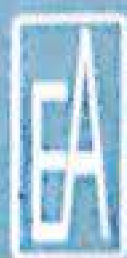
Marin Aiftincă

Misterul artei și experiența estetică





Editura Academiei Române

ACADEMIA ROMÂNĂ

MARIN AIFTINCĂ

MISTERUL ARTEI ŞI EXPERIENŢA ESTETICĂ



EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Bucureşti, 2007

PREFAȚĂ

Dincolo de numeroasele definiții ce i s-au dat, arta este una dintre dimensiunile ce reliefează ființarea în chip specific a omului în lume. Ea are puterea miraculoasă de a ne spune cum este această ființare și, mai ales, de a ne spune ceva semnificativ despre cel ce ființează. Niciodată, însă, această spunere nu este deplină, iar opera de artă nu ni se dezvăluie niciodată până la capăt. Ea se păstrează mereu învăluită într-o taină ce o însoțește în eternitate. Este un mister intrinsec artei autentice, prin care opera exercită o neistovită seducție asupra spiritului nostru, însetat de frumusețe și perfecțiune.

Nu demult, l-am auzit pe un reputat estetician și filosof al artei, Tomonobu Imamichi, remarcând, cu o umbră de mirare, că astăzi „nu mai vorbim de misterul artei"[1]. Afirmația, la care subscriem, ni se pare a fi motivată de faptul că intelectul reflexiv aproape că domină fenomenul artei contemporane, așa cum domină existența omului, al cărui comportament cotidian este jalonat de competiție, eficiență,

---

[1] Tomonobu Imamichi este directorul Centrului Internațional de Studii de Filosofie Comparată și Estetică, din Tokyo, profesor emerit al Universității din capitala Japoniei. Opinia citată aici a exprimat-o la ședința Secțiunii de Estetică, din cadrul celui de-al XXI-lea Congres Mondial de Filosofie (Istanbul, 10–17 august 2003).

pragmatism. Sub această ameţitoare presiune zilnică, individul trăieşte cu faţa întoarsă către exterior, cu interesul tocit pentru artă şi aproape insensibil faţă de misterul vieţii.

Privit într-o altă lumină, metafizică, fenomenul acesta a fost sesizat de Hegel, ceea ce l-a determinat să afirme că „prezentul, datorită stării generale, nu este priincios artei"[2]. De aici, concluzia filosofului cum că „Sub toate aceste raporturi arta este şi rămâne pentru noi, în privinţa celei mai înalte destinaţii a sa(le), ceva ce aparţine trecutului"[3]. Ea nu mai reprezintă modalitatea cea mai înaltă de a trăi conştient nevoia de absolut; creaţia artistică însăşi nu ne mai procură satisfacţiile spirituale pe care oamenii veacurilor trecute le aşteptau de la ea. Se poate argumenta că în vremea lui Hegel şi mai ales astăzi condiţiile de existenţă şi funcţionare a artei sunt cu totul altele, după cum sensibilitatea estetică a oamenilor este mult schimbată. Şi totuşi problema pusă de Hegel rămâne, deşi căutăm mai departe frumuseţea fără egal a operelor artistice şi vorbim mereu despre eternitatea artei.

Observând acest fapt, pe care îl corelează cu meditaţiile lui Hegel referitoare la esenţa şi rolul artei în prezent şi în viitor, la care am făcut şi noi trimitere mai sus, Heidegger se întreabă ce rost mai are vorbirea despre frumuseţea şi veşnicia artei, „într-o epocă în care marea artă, dimpreună cu esenţa ei, l-a părăsit pe om"[4]. Interogaţia lui Heidegger trece dincolo de estetică, în planul filosofiei artei şi, mai departe, în acela al metafizicii, sugerând, sub influenţă hegeliană, că arta cu adevărat valoroasă, prin ceea ce reprezintă ea în sine şi prin esenţa ei, s-a înstrăinat de om, în actuala etapă istorică. Şi totuşi, filosoful recunoaşte că se zămislesc noi opere de artă; că apar multe mişcări artistice, ceea ce înseamnă că şi în această sferă a culturii creaţia şi, deci, viaţa continuă să se afirme. După opinia lui Heidegger, însă, aceasta nu anulează următoarele interogaţii, cu ecouri hegeliene: „mai este arta o modalitate esenţială şi necesară, în

[2] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p. 17.

[3] *Ibidem*.

[4] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 107.

care survine adevărul hotărâtor pentru existenţa noastră ce ţine de istorie? Sau arta a încetat să mai îndeplinească această funcţie? Dacă arta nu mai îndeplineşte această funcţie atunci rămâne întrebarea de ce stau lucrurile astfel"[5]. Asemenea întrebări, spune Heidegger, revin mereu, dar ele „nu pot fi puse decât dacă în prealabil gândim esenţa artei"[6]. Or, meditând asupra acestei teme, el susţine că în opera de artă adevărul, care „este adevărul fiinţei", se aşează şi apare, iar această apariţie în operă este frumuseţea. Deci, frumosul „îşi are astfel locul în survenirea adevărului"[7]. În opera de artă, adevărul fiinţei vine odată cu frumosul şi dau acesteia caracterul de operă. Ca urmare, Heidegger spune că „istoria esenţei artei occidentale corespunde transformării esenţei adevărului"[8]. De aceea, filosoful crede că arta occidentală poate fi înţeleasă nu numai ca expresie a frumuseţii în sine sau a trăirii; ea trebuie privită şi ca expresie a adevărului fiinţei. Or, credem noi, că aşezată în această perspectivă, arta contemporană este generatoare de satisfacţii spirituale, dar şi de multe semne de întrebare generate de o seamă de experimente şi creaţii, care cer dreptul la existenţă în vastul univers al operelor artistice.

Situată la intersecţia esteticii cu filosofia artei şi a valorii, cartea de faţă aduce în atenţie unele teme fundamentale, de la misterul artei, la experienţa estetică, de la esenţa şi funcţiile artei, la valorile estetice şi sensul esteticului, încercând să propună răspunsuri sau numai să formuleze interogaţii. Se regăseşte aici rezultatul unor preocupări teoretice relativ îndelungate, cărora le-am dăruit o parte din energiile mele spirituale.

Unele teme şi concepte, ca cele ce vizează orizontul metafizic al valorii şi particularităţile valorii estetice, autonomia esteticului şi eteronomia artei, fapt estetic şi fenomen artistic, gratuitatea simbolului estetic etc., le-am tratat în strânsă legătură cu gândirea lui Blaga, Vianu şi Ralea, care au înscris în estetica filosofică contribuţii româneşti semnificative ce îşi păstrează, în mare parte, actualitatea.

---

[5] *Ibidem*, p. 108.
[6] *Ibidem*.
[7] *Ibidem*, p. 109.
[8] *Ibidem*.

O lungă perioadă, estetica a străbătut un drum relativ comun, în devenirea sa teoretică. În veacul XX, ea cunoaşte o schimbare spectaculoasă, determinată de pluralismul abordărilor metodologice şi o gamă tematică foarte largă. Pe acest fond, am socotit oportun să aducem în atenţia cititorului cazul esteticii americane, care a evoluat în condiţii particulare, determinate de afirmarea civilizaţiei tehnologice. Păstrând legăturile solide cu tradiţia europeană, estetica din S.U.A. s-a remarcat, în veacul trecut, printr-o explozie de studii şi cărţi, multe de referinţă, care au consolidat unele direcţii de cercetare şi au configurat altele noi.

Ni se pare nimerit să menţionăm că în lucrarea de faţă, deşi am făcut trimiteri fireşti la istoria esteticii şi a filosofiei artei, nu am recurs la metoda istorică de tratare a temelor asumate. În abordarea acestora, ne-am păstrat la nivelul esteticii filosofice, fără a recurge la estetica aplicată ori la cercetarea fenomenelor şi curentelor artistice, care exced obiectivele ce ni le-am propus aici.

Structurat tematic, volumul are o unitate interioară dată de înlănţuirea logică a ideilor abordate. Câteva dintre studiile incluse aici au mai apărut în cartea *Valoare şi cultură în orizontul modernităţii*, editată în 1998 de Editura Cantes, din Iaşi. Reluându-le în noul context, le-am revizuit şi extins, încât au căpătat altă înfăţişare. Cele mai multe studii cuprinse aici apar acum întâia oară în volum. Iniţial, ele au fost comunicări ştiinţifice, care au fost aprofundate şi dezvoltate ulterior, anticipând structura tematică a acestei cărţi. În forma comunicărilor, le-am prezentat la Conferinţa Naţională de Estetică, de la Bacău, manifestare pe care am onoarea să o coordonez, de aproximativ 14 ani, printr-o colaborare exemplară cu Centrul European de Cultură şi Arte „George Apostu", la care ni s-au alăturat uneori şi cele două universităţi din frumosul oraş al lui Bacovia.

Dacă cititorul care, întâmplător, va poposi asupra paginilor ce urmează, va afla în ele motive de meditaţie la misterul artei, la esenţa şi rostul ei infinit pentru viaţa finită a omului; la multele aspecte problematice care încearcă să o submineze; dacă va găsi aici un îndemn convingător de a se împărtăşi din bucuria curată, pe care ne-o propune arta, ca o modalitate de a crea, sub semnul frumosului şi, în acelaşi timp, drept o cale a desăvârşirii de sine, atunci autorul va fi satisfăcut că i-a adus în atenţie câteva dintre frământările esteticii contemporane.

Autorul

Bucureşti,
19 aprilie 2007

I. MISTERUL ARTEI ŞI EXPERIENŢA ESTETICĂ

1. Arta, modalitate de expresie a omului. Nici o controversă nu mai poate submina astăzi ideea că arta este unul dintre întinsele domenii de manifestare a umanului. Fiinţă gânditoare, omul transformă prin artă lumea exterioară şi cea interioară în obiect al conştiinţei sale spirituale, în care, aşa cum spune Hegel, îşi recunoaşte propriul eu[1] şi îl priveşte în perspectiva eternităţii. Dacă stăruim asupra cuvântului *artă*, vom observa că este atât de general şi de abstract, încât nu-i corespunde nimic real. El îşi precizează conţinutul şi dobândeşte concreteţe abia atunci când îl asociem cu opera – singura realitate în care îşi are temeiul.

Într-adevăr, nu putem vorbi de artă în afara operelor, prin care ea devine inteligibilă şi capătă sens. Dar nu orice fel de opere pot fi subordonate artei, ci, bineînţeles, numai acelea în care se întrupează o idee estetică. Noţiunea de *idee estetică* o luăm aici în accepţiune kantiană, însemnând „o reprezentare a imaginaţiei care dă mult de gândit, fără ca totuşi să i se potrivească un gând determinat, adică un concept"[2]. Cu alte

[1] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, trad. rom. de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p. 37.

[2] Immanuel Kant, *Critica puterii de judecată*, trad. rom. Vasile Dem. Zamfirescu şi Alexandru Surdu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 208.

cuvinte, este vorba nu despre operele utilitare sau cele destinate accesului rațiunii, ci acelea ce sunt obiect al unui αισθησις, al percepției senzoriale; deci operele estetice, care tocmai pentru că se adresează sensibilității fac parte din vastul imperiu al artei.

În perspectivă ontologică, opera de artă, ca mod al ei de ființare, este un obiect sau, după expresia lui Heidegger, „un lucru confecționat”[3], având o serie de atribute, determinații ce o diferențiază în raport cu orice alt tip de operă și îi reliefează identitatea. Cercetări de filosofia artei și estetică converg în ideea că arta este cea mai determinată modalitate de expresie a omului. Având cele mai multe atribute determinative, ea este un produs spiritual, unitar și multiplu, înzestrat cu valoare, realizată de un creator dintr-un material anume, constituind „un obiect calitativ nou, cu o imutabilă originalitate și ilimitat simbolic”[4].

2. Săvârșită de un artist, opera este desăvârșită în forma și structura ei. Am menționat, așadar, un set de însușiri ce dau operei calitatea de a fi ea însăși. Aceste determinații arată că opera de artă, ca orice lucru, este limitată și, totodată, delimitată. Ca lucru finit, ea este închisă în propria-i identitate, de unde îi vine unitatea și permanența în timp, delimitându-se de oricare alt lucru. Dar în vreme ce un lucru obișnuit este închis într-o tăcere identică cu subzistența sa și egalitatea cu sine, opera de artă cuprinde un autentic univers de idei și sentimente, prin care se deschide cu generozitate și se dăruiește celui ce stăruie în preajma ei, procurându-i bucurie și încântare a spiritului.

Întrunind însușirile amintite, între care strălucește valoarea estetică, opera de artă transcende caracterul de lucru, întrucât, pe lângă ceea ce spune lucrul, ea ne spune și altceva, mai profund

---

[3] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. rom. Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1995, p. 40.

[4] Tudor Vianu, *Tezele unei filosofii a operei*, în vol. „Postume”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 174.

şi mai acaparator. În ea coexistă, într-o unitate inalterabilă, un suport material şi un conţinut spiritual, devenind astfel un simbol. Într-adevăr, simbolul estetic are puterea de a menţine laolaltă o lume a materiei şi o alta a spiritului, iradiind semnificaţii şi sensuri ce atrag şi provoacă receptorul.

Din cele spuse referitor la prezenţa sa obiectuală, putem afirma că opera de artă este o totalitate, un cosmos, în sensul grec al cuvântului, însemnând unitate interioară, armonie. Săvârşită de un artist, opera este desăvârşită în forma şi structura ei, cu care îşi întâmpină contemplatorul. Superficialitatea estetică şi adâncimea artistică (Vianu), planul din faţă şi cel din spate (N. Hartmann) coexistă într-o temeinică, armonioasă şi indestructibilă legătură internă ce dau operei autonomie şi durabilitate.

3. Aducând cu sine un adevăr propriu, opera rămâne învăluită în mister. Echilibrul miraculos ce ţine laolaltă sensibilitatea formei şi semnificaţiile profunde sau, cum spune Hartmann, „plinătatea modelării proprie plăsmuirii reale”, face posibilă, pentru cel ce intuieşte, apariţia unui conţinut spiritual, care nu se lasă niciodată dezvăluit până la capăt. De aceea, opera de artă, aducând cu sine un adevăr ce-i este propriu, rămâne totuşi învăluită într-un mister ce îi augmentează prospeţimea, actualitatea, dar şi neistovita forţă de atracţie exercitată asupra celui ce intră în dialog cu ea. Se cade să amintim că noţiunea de mister nu ţine de sfera teoreticului, întrucât ea nu spune că sunt obiecte ce nu pot fi cunoscute în vreun fel, datorită unor limitări absolute, de natură subiectivă, adică inerente posibilităţilor noastre finite, ori de natură obiectivă ce vizează caracterul „iraţional” al lucrurilor. Noţiunea de mister are mai degrabă o semnificaţie practică, ce implică funcţia de creaţie, de realizare. În acest sens vorbim despre misterul operei, care, în planul universalităţii, este misterul artei. Afirmând că arta nu este o stare sufletească a artisului, ci este o anunţare a lucrurilor

săvârşită de către artist, Heidegger susţine că arta este o enigmă[5] şi îndeamnă să o privim ca atare.

Spre deosebire de alte forme ale misterului, cum este cel al religiei, al ştiinţei etc., misterul artei trimite la ceea ce opera păstrează ascuns ori încă neînţeles în înţelesurile sale adânci, de unde iradiază în afară şi îi aureolează fiinţarea. În universul ei, opera închide o taină, care se referă la un conţinut numai sugerat de intuiţie, fără să-i dea conturul unei imagini. În consecinţă, opera de artă se refuză cunoaşterii absolute, rămânând mereu liberă, deschisă şi ademenitoare în relaţiile ei cu publicul receptor. Tocmai misterul său intrinsec explică vibraţia în om a sentimentului de bucurie şi fascinaţia ce îl cuprinde şi îl readuce mereu în faţa operei autentice, simţind-o aproape, dar niciodată în posesia lui. Ni se pare că adevărul este intuit de Gabriel Marcel, când face distincţie între „problemă", care constituie o incomprehensibilitate obiectivă, ce poate fi analizată şi rezolvată, şi „mister", a cărui incomprehensibilitate este „înglobantă", imposibil de definit. „Neexplicatul" ţine de problemă, inexplicabilul ţine de mister. Problema o determinăm, misterul îl presimţim[6]. Aşadar, misterul operei de artă îl presimţim, îl trăim în experienţa estetică, dar este nepătruns de cunoaşterea raţională.

4. Misterul este intrinsec artei autentice. Putem afirma, deci, că misterul este intrinsec artei autentice. Dacă acceptăm ideea că opera este un *produs* spiritual finit, şi, în acelaşi timp, o *devenire* susţinută de procesul receptării, atunci *credem* că misterul operei de artă trebuie privit la două nivele: al creatorului şi al receptorului sau contemplatorului. La primul nivel avem în vedere faptul că artistul obiectivează în operă

[5] *Op. cit.*, p. 107.

[6] Cf. Didier Julia, *Dicţionar de filosofie*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 212.

ideea estetică, cum spune Kant, aşezând într-o formă sensibilă un conţinut spiritual. În acest conţinut se regăsesc elementele receptării unei realităţi exterioare şi interioare, din care, în intimitatea adâncă a sufletului artistului, se constituie „materialul" tematic (N. Hartmann), ce va căpăta, graţie imaginaţiei active, expresie ireală (ideală) într-o formă reală, concretă. Atât de închisă, de ferecată este interioritatea sufletului, încât acest material nu poate ajunge complet la claritatea conştientă şi exteriorizarea integrală în structura operei. De aceea, aşa cum afirmă Hegel, elocvenţa patosului creator „se mărgineşte să se facă presimţită numai prin indicaţii şi aluzii, cu ajutorul unor fenomene exterioare, consonante, fără a avea forţa şi structura care s-o facă capabilă să desfăşoare natura deplină a conţinutului"[7]. Subiectivitatea creatoare aduce astfel în operă o realitate căreia îi spunem ireală, adică neîntâlnită la nivel empiric, dar aptă să angajeze intuiţia spre orizonturi adânci de semnificaţie ce transcend imaginea estetică şi se deschid către o lume a misterului. În acest context, teoriile estetice, care văd în creaţie o actualizare a potenţialităţii subiective sau o „realizare" a fanteziei, trebuie să recunoască, de fapt, caracterul miraculos al creaţiei artistice şi al producerii noului.

5. Prin „minunea" apariţiei, opera îşi protejează misterul. Al doilea nivel, menţionat mai sus, la care putem lua în consideraţie misterul artei, este subiectul receptor şi, evident, experienţa estetică. Prezenţa obiectului estetic în forma operei de artă nu este o fiinţare-în-sine, ci una pentru cineva, „pentru alţii". De aceea, opera există într-o relaţie nemijlocită cu un subiect receptor, „care aduce cu sine condiţiile înţelegerii"[8] creaţiei obiectivate. Izolată în ansamblul realităţii, opera

[7] G.W.F. Hegel, *op. cit.*, p. 294.

[8] Nicolai Hartmann, *Estetica*, trad. de Constantin Floru, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 98.

fiinţează ca un obiect fizic autonom, ce include în structura sa o „bogăţie de conţinut", o lume nemaivăzută, rămânând totuşi deschisă oricui este dispus să intre în dialog cu ea. Fireşte, nu vom stărui acum asupra problematicii complexe a raporturilor dintre artă şi receptarea acesteia; ne vom rezuma doar la câteva aspecte legate strict de tema abordată în intervenţia de faţă.

Este adevărat că opera de artă vine la capătul unei activităţi de creaţie şi se înfăţişează ca un produs spiritual finit. Dar ea nu încremeneşte în această condiţie statică ce ar echivala cu o perpetuă odihnă. Viaţa ei abia de aici începe, ca o aventură, participând la timpul istoric şi la cel supraistoric, năzuind spre ieşirea din temporalitate şi intrarea în eternitate. Opera este, astfel, o activitate, un proces, o devenire, păstrându-şi identitatea cu sine prin iradiere în afară a sensurilor şi semnificaţiilor sale. Acest proces este întreţinut de receptarea operei, pentru că ea însăşi, fiind interpretare a unei realităţi, este, la rândul ei, obiect al interpretării de către cei ce intră în dialog cu ea. Sensibilitatea receptorului conlucrează cu inteligenţa şi fac aprecieri, subordonări, interpretări pe baza experienţei estetice, conturând în jurul obiectului estetic un halou conotativ.

Teoriile estetice, începând cu Max Dessoir, recunosc adevărul că receptarea artistică este un proces cu desfăşurare în timp. Referitor la această temă, ni se pare că două distincţii se impun cu necesitate. Prima are în vedere ceea ce Paul Souriau numea „extazul admirativ", un fel de hipnoză pe care o trăieşte receptorul sub impulsul primei impresii produsă de întâlnirea cu opera de artă. Este un moment al receptării, în care sufletul contemplatorului se dăruieşte aparenţei sensibile a operei, care îl fascinează prin însuşirile ei de formă şi culoare. Avem de-a face, într-un asemenea caz, cu o „abandonare naivă a spiritului în puterea aparenţei"[9], cum spunea Vianu. Dar această formă de

[9] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 306.

receptare, atunci când nu pătrunde în adânc, înseamnă o rămânere la suprafaţa lucrurilor, suportând pasiv impresia pe care obiectul estetic o face asupra simţurilor noastre. Se poate spune că, prin ambiguitatea sa, opera de artă îşi exercită un fel de „viclenie"; ea te atrage şi te cucereşte, dar te ţine în acelaşi timp la distanţă. Cu alte cuvinte, opera te fascinează prin frumuseţe pentru a se ascunde mai bine în spatele acesteia. Aşadar, prin minunea „apariţiei", ea îşi protejează misterul.

6. Opera ne atrage şi ne cucereşte, dar ne ţine la distanţă. A doua distincţie pomenită mai sus se referă la un alt moment al receptării, corelativ cu primul, care constă în pătrunderea în structurile interioare ale operei, acolo unde sălăşluieşte o lume de idei şi sentimente ce provoacă spiritul nostru, invitându-l să le înţeleagă şi să trăiască plăcerea estetică. Oricât de versată ar fi experienţa noastră estetică, lumea interioară a operei nu ni se dezvăluie în mod absolut; ea ascunde ceva la care intuiţia nu ajunge, făcând posibilă un fel de „cunoaştere cu rest". Astfel, opera se păstrează într-o închidere esenţială, ţinându-l oarecum pe receptor la distanţă. Tocmai această imposibilitate şi distanţa pe care o generează între obiectul real şi subiect învăluie opera de artă în mister. Este un ascuns prin care opera exercită o permanentă seducţie asupra spiritului nostru, rămânând totuşi într-o fascinantă alteritate, încât niciodată nu poate fi luată în posesie.

Din cele spuse până aici rezultă că apropierea şi distanţa faţă de operă sunt elementele unui joc liber, în care este prins subiectul experienţei estetice, dornic să trăiască liniştit bucuria curată. Indiferent cât de intensă ar fi fascinaţia care îl apropie de operă, el nu se poate identifica cu aceasta, având mereu sentimentul că ceva îi este inaccesibil şi-l ţine la distanţă. Pentru că, în afara contemplării, frumosul, ca valoare estetică

fundamentală, nu îngăduie nici un fel de apropiere. Este un adevăr ce a făcut loc afirmației că distanța se află înscrisă în condiția de a fi a artei. Dacă opera declanşează experiența estetică, tot ea impune o anumită distanță pentru anularea interesului practic față de sine şi posibilitatea de a fi văzută cu adevărat, fiind în prealabil deschisă vederii. „A putea «vedea» frumosul – spune Nicolai Hartmann – este mult: fără cel care îl vede, el nu este ceva frumos; şi anume, el trebuie să fie văzut în mod specific"[10].

7. Experiența estetică şi disonanța în artă. Cu închisul şi deschisul ei, la confluența cărora înfloreşte misterul, opera de artă se propune experienței estetice, la capătul căreia receptorii, în funcție de personalitatea fiecăruia, vor descoperi obiectul estetic ce poate fi concretizat în felurite structuri. Şi întrucât valoarea estetică este dătătoare de sens pentru viața omenească, cei ce o recepteazā, vrăjiți de frumusețea ei, sunt în acelaşi timp co-participanți la creație, opera de artă fiind astfel, prin interpretare, o permanentă devenire, susținută de aspirația noastră către plenitudine.

Dezvoltările teoretice de mai sus ne aduc în atenție următoarea întrebare: cum se comportă experiența estetică în raport cu tendințele contemporane de proliferarea a disonanței care integrează urâtul în artă? Răspunsul nu este atât de simplu încât să poată fi dat satisfăcător în spațiul restrâns al temei de față. Totuşi vom încerca să-l formulăm cel puțin parțial.

Ni se pare oportun să reamintim aici opinia unui artist ca Paul Klee, care, la finele experienței sale de la „Bauhaus", scria: „vedem astăzi, în jurul nostru, tot felul de forme exacte, ochiul înghite – nolens, volens – pătrate, triunghiuri, careuri şi tot felul

---

[10] Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 452.

de forme prelucrate, ca sârme pe bare, triunghiuri pe bare, cercuri la manete, cilindri, sfere, cupole, cuburi mai mult sau mai puţin ridicate şi într-o colaborare multilaterală. Ochiul înghite toate aceste lucruri şi le duce undeva într-un stomac, care le suportă mai mult sau mai puţin"[11] . Această simbolistică a formelor geometrizate poate semnifica triumful raţiunii asupra materiei, dar, în acelaşi timp, poate anihila o gamă întreagă de sentimente generate de bogăţia existenţei şi miracolul vieţii. Klee era convins că „miracolul vieţii" scapă înţelegerii raţionale şi nu ni-l putem apropia prin constrângere. De aceea, el era de părere că orice analiză, inclusiv cea întreprinsă de artist, trebuie să se oprească intimidată în faţa zonei misterului[12], care nu se lasă uşor pătrunsă de lumina intelectului.

Observaţia modernistului Klee se pare că nu este congruentă cu propensiunile uneori excesiv abstractizante manifeste în artele contemporane, îndrumate preponderent nu de repetarea realităţilor percepţiei preexistente, ci de producerea unor realităţi formale noi şi aducerea lor în prezenţă. Apelând la limbajul simbolic restrictiv al artei, creatorul abandonează, în mod explicabil, posibilităţile „imitării" naturaliste şi ale idealizării ori „înnobilării" ideatice a lucrurilor, pentru a modela, în forma operei, o realitate interioară. În diversitatea lumii exterioare, el introduce ceva „nou" faţă de conţinuturile percepţiilor sale. Aceasta înseamnă că „lumea formelor instituite astfel nu se acoperă cu ceea ce el a văzut sau perceput. De aceea, între intenţia lui iniţială şi configurarea ei în operă apare o adevărată prăpastie de netrecut". În atare situaţie, „tendinţa slăbirii relaţiei de asemănare – la a cărei menţinere trebuie să persevereze estetica artei imitării – primeşte o justificare, care,

---

[11] Apud Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, vol. 2, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, p. 194.

[12] Cf. *Ibidem*.

afară de aceasta, îi dă voie să facă dintr-un caracter negativ unul pozitiv, ceea ce este o promisiune pentru câştigul unor nenumărate posibilităţi”[13]. Drept urmare, opera de artă este înţeleasă ca o modalitate de „lărgire a experienţei”, atât a creatorului, cât şi a contemplatorului, punându-l în faţa unui amplu orizont al posibilităţilor de expresie şi interpretare. Simbolică prin natura ei, opera de artă abstractă, dominantă în secolul XX, cu prelungiri în prezent, aduce cu sine imagini reprezentate, care, odată cu frumuseţea lor, închid în sine o pluralitate de sensuri.

Aşa după cum am afirmat mai înainte, opera de artă este aceea care declanşează şi întreţine experienţa estetică, la finele căreia se constituie obiectul estetic purtător de valoare. Ceea ce numim receptarea artei intră *in actu* prin mijlocirea experienţei sau trăirii estetice, care este un proces în structura căruia se regăsesc o serie de momente succesive, cum sunt actele cognitive şi cele de structurare creatoare, reflexive şi emoţionale[14]. Cine citeşte un roman sau o poezie, cine contemplă un tablou ori ascultă o simfonie, cine priveşte un spectacol de teatru sau de balet îşi simte sufletul pătruns de sentimente şi mintea răscolită de gânduri. Aceste stări sunt generate tocmai de natura duală a operei, în care coexistă armonios şi indestructibil „superficialitatea estetică cu adâncimea artistică”[15]. Ca urmare, emoţiile estetice trăite de contemplator în momentul *kairotic*, potrivit expresiei lui Moutsopoulos[16], al întâlnirii fericite cu opera de artă se întreţes cu o întreagă serie de stări şi acte intelectuale determinate de

---

[13] *Ibidem*, p. 271.

[14] Cf. *Estetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1983, pp. 245–247.

[15] Tudor Vianu, *Postume*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 160.

[16] Vezi E. Moutsopoulos, *Kairos. Miza şi pariul*, trad. Diana Domnica Dănişor, Bucureşti, Editura Omnia, 2002, pp. 231–234.

conţinutul acesteia şi care fac parte din categoria acelor elemente ale vieţii spirituale numite de Vianu *extraestetice*. Arta pune în mişcare toate aceste energii sufleteşti, influenţând, în proporţii diferite, trăirile subiectivităţii receptoare. De aceea, ele sunt solicitate la interpretarea şi valorizarea operei. Întotdeauna, însă, receptarea estetică pretinde o atitudine adecvată, care înseamnă gândirea obiectului artistic în orizontul valorii estetice, de la care pleacă apoi, fiindu-i subordonate, orice alte acte şi stări ale spiritului. Eliberat de orice interese practice, intelectuale şi metafizice, sufletul nostru, călăuzit de intuiţia estetică, se deschide liniştit frumuseţii nepreţuite şi adâncimilor de conţinut prin care opera ni se dăruieşte cu generozitate, pentru a o primi şi a resimţi vraja bogăţiei şi profunzimii sentimentelor, a sensurilor adumbrite pe care ni le propune. Tentativa receptorului de a dezvălui adevărul despre viaţa sensibilă şi sensurile cuprinse în opera autentică este stimulată şi, în acelaşi timp, limitată de misterul acesteia. Este vorba de misterul care învăluie armonia internă a legăturii indestructibile dintre apariţia sensibilă şi conţinutul spiritual, dar şi de cel întreţinut prin disponibilităţile celui care intuieşte, de a pătrunde dincolo de imaginea exterioară, în structurile operei.

8. Prevalenţa sentimentelor estetice. În perceperea obiectului artistic, prevalente sunt sentimentele estetice. Dacă uneori se întâmplă altfel, atunci ori contemplatorul este sub puterea unei atitudini inadecvate sau extraestetice, ori obiectul în cauză este lipsit de intuitivitate, stăruind într-un abstract neexpresiv. Ultima situaţie trădează voinţa autorului de a distruge obiectul ce îi opune rezistenţă, pentru a demonstra forţa sa nestăvilită de a crea o altă lume. Se ştie că deformarea şi simplificarea realităţii obiectuale, care poate merge până la anularea acesteia şi configurarea unor forme noi, ce ridică la nivelul reflecţiei o activitate de creare liberă a unei alte realităţi

produse de conştiinţă, sunt procedee proprii artei abstracte, dornică să afle şi să exprime esenţele. Succesele notorii ale lui Braque, Picasso, Boccioni, Kandinsky, Duchamp şi ale altora, oprindu-ne doar la artele plastice, sunt demonstrate prin opere aflate acum la mare preţ. Acestea explică, dar nu legitimează în sfera esteticului, gesturile de cultivare a disonanţei, prin care urâtul este integrat în artă, predilecţia pentru vulgaritate în reprezentaţiile scenice, zgomote asurzitoare în muzica simfonică, linii şi pete de culoare aberante în creaţia plastică etc. Suntem tentaţi să credem că asemenea creaţii sunt indiferente faţă de valorile estetice şi susţin proliferarea urâtului, a ceea ce este mai disperant şi înjositor în om. S-ar putea argumenta, în sensul lui Nietzsche, că opere de acest fel depun mărturie pentru energia tumultuoasă a artistului, devenit stăpân peste urâtul şi terifiantul din viaţa cotidiană. Atunci ne întrebăm iarăşi: în ce consistă funcţia artei? Oricum, produsele artistice de tipul amintit ne comunică ceva despre voinţa ce îşi subordonează puterea distructivă, dominatoare, despre violenţă, cruzime, ură. Ele atrag atenţia că trecem printr-o epocă istorică îngrijorătoare pentru destinul omului. Pe de altă parte, mai putem crede că experienţa estetică actuală nu este pregătită să recepteze produsele artistice de genul celor menţionate, care se extind şi se diferenţează mereu, cu efecte deconstructive asupra contemplaţiei estetice.

II. DIMENSIUNEA AXIOLOGICĂ A ESTETICULUI

O discuție despre sensul esteticului nu este una nici dintre cele mai obişnuite, nici dintre cele mai simple. Şi aceasta pentru că înseşi alăturarea celor două concepte o întâlnim foarte rar, cu toate că deschide mari adâncimi ideatice şi multiple direcții de tratare dintre care spiritualitatea esteticului este numai una.

1. O perspectivă conceptuală. Mai întâi câteva chestiuni lămuritoare asupra sensului. Fapt cunoscut îndeobşte, sensul constituie obiectul unui evantai larg de abordări – lexical, gramatical, formal, pragmatic, logic, metafizic etc. – fiecare încercând să-l definească şi să-i surprindă funcționalitatea într-un anume context teoretic. Întrucât depăşeşte tema de față, nu intrăm în acest hățiş teoretic, altminteri foarte interesant: ne limităm doar la aspectul filosofic al conceptului, ferindu-ne şi în acest caz de stufoasele dezbateri pe care le generează, implicând semnificațiile ontologice, gnoseologice şi axiologice.

Potrivit observației lui Greimas, „taina" sensului ne avertizează că înțelesul acestui concept nu se rezumă doar la ceea ce vor să ne spună cuvintele. El înseamnă, în acelaşi timp, şi o direcție, o intenționalitate şi o finalitate[1]. Sensul abstrage în sine un act

[1] Cf. Algirdas Julien Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 30; Alexandru Boboc, *Limbaj şi ontologie*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1997, pp. 60–61.

intenţional şi este întotdeauna orientat spre ceva. Cunoaşterea statutului şi naturii sensului ca sens pune probleme foarte dificile, în schimb se cunosc mai multe despre ajungerea sa la prezenţă. În perspectivă semiotică, se poate spune că sensul se obiectivează, intră în prezenţă prin semn şi trimite la semnificaţie în diferite moduri. Decurge de aici că sensul şi semnificaţia, adeseori interschimbabile sau confundabile, nu se suprapun; nu sunt totuna. Sensul trimite la gândire şi se conexează cu idei, pe când semnificaţia implică expresia şi vizează cuvintele. Altfel spus, sensul poate fi considerat o modalitate de a delimita semnificaţia obiectivată într-o formă de expresie. Apare aici o distincţie ce îndeplineşte un rol decisiv, nu atât în plan semantic, cât mai ales dincolo de acesta, în plan axiologic şi ontologic[2]. În analizele sale, Rickert pune în relief caracterul valoric al sensului. În opinia lui, sensul se referă la judecata teoretică şi este o valoare (nu valoarea însăşi) ce structurează teoreticul, făcând posibilă ridicarea din sfera lui „a fi teoretic", în aceea a fiinţei.

La rândul său, Husserl, aşezându-l în orizont ontologic, priveşte sensul ca un factor mediator în contextul interacţiunii semanticului şi ideaticului, aflate în dependenţă de semnificare. Fie valoric sau ideatic, sensul implică formele universalităţii, care găsesc un spaţiu prielnic de afirmare în câmpul esteticului. Alte detalii şi nuanţe referitoare la această temă le vom aborda mai jos, în capitolul *Imagine şi sens*.

2. Frumosul naturii şi frumosul artei. Tema la care ne-am angajat obligă la unele precizări şi în ceea ce priveşte conceptul de estetic. Este aproape unanim acceptat că domeniul de manifestare al esteticului îl constituie frumosul. Dacă păşim însă mai departe, cum e normal, spre adâncurile conceptului în

---

[2] Vezi H. Rickert, *Der Gengenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendental philosophie*, 4 und 5, Aufl,, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1921; E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Zweiter Baänd, „Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis", I, Teil, 5. Aufl., Tübingen, M. Niemeyer, 1968.

discuţie, intrăm pe un teren minat de vechi şi îndelungi polemici. Esteticul îmbrăţişează frumosul în general sau numai unele din sferele sale de apariţie? Nutrite de ideologii şi metafizici diverse, răspunsurile date acestei interogaţii nu şi-au restrâns, ci dimpotrivă, şi-au lărgit aria de cuprindere, pe măsura dezvoltării cercetărilor, atingând multiplicitatea şi diversitatea direcţiilor ce caracterizează estetica de azi. Nu vom face *hic et nunc* o inventariere critică ori clasificări ale doctrinelor ce au ca obiect frumosul. Nu este nici posibil şi nici nu intră în sfera preocupărilor din lucrarea de faţă. Vom menţiona totuşi două direcţii de interpretare, pentru a contura opţiunea ce ne animă în legătură cu subiectul ales.

De-a lungul evoluţiei esteticii, gânditori dintre cei mai remarcabili ai domeniului au pledat pentru restrângerea esteticului la frumosul artistic, lăsând complet deoparte frumosul natural. Theodor Adorno reuşeşte să fixeze începutul temporal ce marchează această orientare, afirmând că frumosul natural „a dispărut din estetică odată cu dominaţia crescândă a conceptului de libertate şi de demnitate umană, introdus de Kant şi transplantat cu consecvenţă în estetică abia de Schiller şi Hegel, concept după care nimic pe lume nu merită respect, în afară de ceea ce subiectul autonom îşi datorează lui însuşi"[3].

Argumentele folosite susţin că numai frumosul artistic alcătuieşte obiectul esteticii, întrucât aceasta izvorăşte din spirit şi este modelat în formele artei. După cum spiritul şi realizările lui întrec natura şi fenomenele sale, la fel şi frumosul artistic este superior celui natural. Fiinţa cugetătoare îşi exteriorizează, cu nestăvilită libertate, trăirile şi ideile în frumosul artistic întruchipat în opera de artă. Astfel, ea îşi oferă sieşi, dar şi altora, o imagine a ceea ce este ea, a propriului eu; „... opera de

[3] *Teoria estetică*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, p. 91.

artă e oglinda creatorului"[4] – spune un ilustru estetician. Spre deosebire de frumosul natural, care există în sine, un dat fără libertate şi conştiinţă de sine, frumosul artistic este o creaţie, o intenţionalitate, care înseamnă, în final, „un popas de frumuseţe într-o lume urâtă şi indiferentă"[5]. Mai nuanţat faţă de alte poziţii, Hegel, care îşi centrează doctrina pe frumosul artei, afirmă că frumosul natural, imperfect şi incomplet, este „prima frumuseţe"[6]; şi totuşi acesta este un simplu reflex al frumosului artistic – singurul veritabil întrucât este generat de spirit.

Fireşte, este incontestabil că în artă se regăseşte o serie de componente valorice proprii, neîntâlnite în vreun alt tip de frumos; că talentul artistului, care dă sens operei, este factorul generator al calităţii artei, asigurându-i unicitatea. Credem totuşi că acestea nu îndreptăţesc neglijarea sau deprecierea altor modalităţi de apariţie ale frumosului, refuzându-le esteticului.

O altă direcţie de evoluţie au format-o acei teoreticieni, care au reunit în sfera esteticului, deopotrivă, frumosul natural şi cel artistic, preţuind mai mult pe cel din urmă, în care văd replica „mai desăvârşită şi mai pură" a celui dintâi. Viziunea lui Hegel referitoare la conceptul de frumos, menţionată mai sus, a rămas neatacabilă şi, în consecinţă, neatacată, în noile condiţii. I s-a reproşat filosofului că „i-a lipsit, se vede, organul pentru a observa că experienţa autentică a artei nu este posibilă fără aceea a respectivei dimensiuni (a naturii – n.n.), oricât de dificilă de sesizat, şi al cărei nume, Frumosul natural, a ieşit din vogă"[7]. Şi totuşi, experienţa estetică aflată sub înrâurirea frumosului naturii a pătruns „în profunzimile modernităţii", cum observă

---

[4] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968, p. 17.

[5] *Ibidem*, p. 11.

[6] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, pp. 8–9, 123.

[7] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 93.

Adorno. El spune că: „la Proust, a cărui *Recherche* este operă de artă şi metafizică a artei, experienţa unui tufiş de păducel se înscrie printre fenomenele originare ale comportamentului estetic". În continuarea ideii, acelaşi autor afirmă că: „Operele de artă autentice, care cultivă idea concilierii cu natura, constituindu-se perfect într-o a doua natură, au resimţit mereu necesitatea, parcă pentru a-şi trage răsuflarea, de a ieşi din ele însele. Pentru că identitatea n-a fost ultimul lor cuvânt, au căutat mereu consolarea la natura dintâi (...) Lungi intervale de timp, sentimentul Frumosului natural a ajuns să se intensifice odată cu suferinţa subiectului repliat asupra lui însuşi vizavi de o lume organizată şi reglată; el poartă amprenta lui *mal du siècle*"[8]. Pentru un estetician ca Utitz, întreaga natură ne apare frumoasă, întrucât o însufleţim cu sentimentele noastre mai profunde. Alături de plăsmuirile artistice, ea ne incită emoţiile şi gândurile, oferindu-se valorizării. „Natura şi arta stau în faţa aprecierii noastre ca două date în întregime felurite"[9]. Fiecare ne oferă frumosul spre contemplare, dar să nu uităm distincţiile cuvenite.

3. Transcenderea unilateralităţilor. Dezvoltările teoretice pe această temă sunt deosebit de complexe şi controversate. Nu stăruim asupra lor; mai important ni se pare, pentru contextul de faţă, este să vedem care ar fi soluţia adecvată la problema în cauză. În celebra lucrare, *Estetica,* Nicolai Hartmann avansează un punct de vedere demn de toată atenţia. El consideră, pe bună dreptate, că ar trebui să pornim mai întâi de la frumosul în genere, fără a ţine seama de unde vine şi cum apare. Pe baza acestui principiu, „alături de opera de artă trebuie să-şi găsească locul său egal îndreptăţit frumosul naturii şi

[8] *Ibidem.*

[9] E. Utitz, *Grundlegung der Allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914, p. 167. Apud Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 380.

frumosul uman"[10]. Depăşind unilateralizările, un asemenea punct de vedere ni se pare pe deplin justificat. Într-adevăr, căutăm frumosul şi îl contemplăm nu doar în realizările artistice, oricât de valoroase ar fi acestea, ci şi în diversitatea şi armonia formelor sub care ni se înfăţişează natura, în chipul, viaţa şi conduita fiinţei umane. Adeseori natura, în măreţia, în sublimul apariţiilor sale, ne subjugă estetic sensibilitatea şi gândirea, oferindu-ne frumuseţi de o puritate nemaiîntâlnite altundeva. Cu toate „imperfecţiunile" sale şi indiferent în sine, frumosul naturii există pentru noi şi, receptându-l, îl considerăm ca atare printr-o intuiţie plină de sens şi semnificaţii. Forţa de atracţie exercitată asupra noastră de frumosul naturii explică, într-o anumită măsură, intensitatea sporită cu care îl căutăm astăzi, bântuiţi de urâtul şi insatisfacţiile ce ni le provoacă uneori civilizaţia în care trăim.

La rândul său, omul, atât ca natură, cât şi ca univers spiritual, are o distinctă componentă estetică. În mod esenţial, interioritatea individului, susţinută de învelişul exterior, alcătuieşte frumosul uman, fără nici o finalitate estetică. Esteticul este o exigenţă resimţită tot mai mult în manifestările de viaţă ale omului contemporan. Credem că nu suntem în eroare susţinând că frumosul a devenit o preocupare, un scop, care transcende arta şi implică întreaga experienţă, devenind un ideal umanist[11].

Aşadar, pe baza dezvoltărilor de mai sus, ni se pare oportun să luăm în considerare frumosul în general, indiferent de locul şi formele sale de apariţie. Aceasta nu înseamnă că suntem pentru extinderea graniţelor sale până la spulberarea oricărei distincţii dintre domenii. Frumosul naturii, frumosul uman şi frumosul artei se cuvine a fi privit în unitatea lui, ţinând seama, fără îndoială, de specificitatea fiecăruia, ca o condiţie pentru receptarea estetică adecvată.

[10] Nicolai Hartmann, *Estetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, pp. 23–24.

[11] Vezi Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. 2, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 399; Grigore Smeu, *Esteticul cotidian în lumea de azi*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1992.

4. Specificitatea valorii estetice. În viaţa noastră, valoarea estetică, purtătoare de sens, intervine printr-o seamă de însuşiri care o diferenţiază evident de celelalte valori. Ea este imanentă obiectului în care se întrupează şi are, astfel, unicitate absolută. Opera de artă nu poate fi modificată, schimbată, fără a-i atinge iremediabil esenţa sau fiinţa valorii. De aceea, opera nu este înlocuibilă şi nici imitabilă. Ea nu poate fi propusă nici ca model, pentru că „arta nu învaţă pe nimeni nimic şi nu alcătuieşte niciodată o pildă care poate fi urmată"[12]. Dincolo de aceasta, însă, mai este încă ceva: unicitatea valorii estetice rezidă, între altele, şi în faptul că orice obiect cuprins în sfera sa înfăţişează o realitate pe care nu am mai întâlnit-o. Această realitate poartă în sine o intenţionalitate, un sens pe care i l-a dăruit artistul într-o deplină originalitate creatoare.

În atare ordine de idei, poate că nimic nu este mai specific valorii estetice decât faptul că ea ni se propune cu spontaneitate. Sensibilitatea noastră estetică, punându-ne în contact cu opera de artă sau cu un aspect al frumuseţii naturii, face ca valorea lor să ni se dezvăluie de îndată, fără vreo intervenţie iscoditoare a intelectului. Pentru că valoarea estetică, aşa cum susţine Nicolai Hartmann, nu consistă în ceva existând în sine, ci numai în „apariţie". Ea ni se dăruieşte cu generozitate şi ne luminează sufletul dintr-o dată, înălţându-l într-un alt orizont existenţial. Mergând mai departe, se poate spune că sufletul care descoperă valoarea estetică şi i se deschide, primind-o cu bucurie şi recunoştinţă, depune cea mai convingătoare mărturie pentru taina frumuseţii obiectivate în artă.

5. Esteticul se dăruieşte necontenit, fără a pretinde ceva în schimb. Desprinsă din fluxul experienţei şi evenimentelor practice, valoarea estetică este dezinteresată; ea nu serveşte nici unui alt scop ce-i este străin. Esenţa ei consistă în aceea că îşi ajunge sieşi; este ireductibilă la altceva, având un caracter absolut. De aici, inutilitatea ei. Fiindcă ceea ce este mai înalt în

[12] Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 54.

plan spiritual depăşeşte utilitarismul, care ţine doar de substanţa empiricului. Nefolositoare sub aspect pragmatic, valoarea estetică procură plăcere şi conferă strălucire vieţii, ceea ce este cu totul deosebit. Fireşte, aceasta nu vrea să însemne că esenţa artei se reduce la senzaţia de plăcere, cum s-a afirmat excesiv uneori. Frumosul, adică valoarea estetică fundamentală, nu se limitează să fie doar obiect al plăcerii şi, de aceea, nu produce numai plăcere. El induce în spiritul nostru un adevăr mai profund izvorât din viaţă, care nu este totuna cu adevărul ştiinţei sau al cunoaşterii. Este adevărul specific artei, iar arta înseamnă „punerea – în – operă – a – adevărului", cum susţine Heidegger. După definiţia formulată de acelaşi gânditor, adevărul constă în „starea de neascundere a fiinţării ca fiinţare. Adevărul este adevărul fiinţei"[13]. Frumuseţea nu este lipită, ataşată acestui adevăr. În artă ea se însoţeşte cu adevărul într-o adâncă intimitate şi vin spre noi dimpreună. Frumuseţea apare în operă odată cu adevărul fiinţării fiinţei şi ne luminează sufletul năpădit de aluviunile vieţii. Faptul că în prezenţa operei trăim experienţa unui adevăr la care nu putem ajunge pe altă cale, pune în relief semnificaţia filosofică a artei, care înfruntă orice încercare de a o limita. Tocmai prin aceasta valoarea estetică are puterea de a da un sens întregii vieţi. Şi tot ceea ce este dătător de sens transcende utilitarul. „Frumosul nu este util nici vieţii organismului, nici vieţii spiritului, dar cea din urmă îşi găseşte, fără îndoială, într-însul o culme care luminează cu razele sale toată întinderea ei"[14].

Aşadar, frumosul poate iradia în orizontul spiritului efecte dintre cele mai profunde, dincolo de folositor, întrucât vizează sensul. Dar această „inutilitate" a valorii estetice concordă cu desprinderea plăsmuirii artistice din complexul fenomenelor care, împreună, alcătuiesc sfera experienţei practice, şi ridicarea

---

[13] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, trad. rom., Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 108.

[14] Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 384.

ei deasupra vieţii ce o înconjoară, subliniindu-i plenitudinea şi puterea de sugestie. Atribuirea de sens prin valoarea estetică reface legătura mai adâncă cu viaţa, atât în actul creaţiei, cât şi în acela al contemplării şi înţelegerii frumosului. Cele mai înalte şi mai detaşate de real efecte ale frumosului îşi au sursa în cea mai puternică şi mai dinamică viaţă a spiritului.

În existenţa cotidiană a omului, învăluită în aburii obişnuitului tern, al imperfecţiunii şi compromisului, valorile estetice, când apar, iradiază miraculos până în adâncurile sufletului, de unde risipesc întunericul tristeţii şi al suferinţelor. Ele nu suprimă nimic din ce poate fi suprimat, dar produc o reaşezare interioară, dăruind ceva imponderabil, ceva care nu poate fi compensat. Se pare că în acelaşi sens gândea şi Liviu Rusu, afirmând: „...frumosul pune în vibraţie adâncimile esenţiale ale eului, unde contrastele eului empiric sunt mulcomite şi nu se mai resimte decât unitatea sensurilor adânci"[15]. Înzestrate cu asemenea puteri, valorile estetice fac posibilă restaurarea unităţii noastre lăuntrice şi cunoaşterea sau intuiţia unui conţinut semnificativ. Energia cu care frumosul, sublimul, graţiosul etc. se exercită în profunzimile sufletului confirmă şi legitimează viaţa, având dimensiunea unei intuiţii cosmice. Tocmai prin aceste semnificaţii, orice trăire a frumuseţii este dătătoare de sens pentru fiinţa umană. Căci nu există frumuseţe în sine, ci numai frumuseţe „pentru cineva".

Spre deosebire de alte tipuri de valori, care sunt constrângătoare instituind obligaţii, aşa cum sunt, de pildă, cele morale, valorile estetice se comportă, şi din acest punct de vedere, cu totul aparte. Ele au însuşirea unică de a se dărui necontenit, fără a pretinde ceva în schimb. Contemplatorul este îndemnat numai să-şi deschidă larg sufletul, cu calm şi reculegere, spre a le primi şi înţelege, iar înţelegându-le să se deprindă a trăi bucuria curată.

[15] Liviu Rusu, *Logica frumosului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 59.

Sensul esteticului ni se dezvăluie astfel în toată plenitudinea. El atrage către sine, cu puteri sporite, spiritele însetate de frumos. Dincolo de orice aparenţe, esteticul alcătuieşte o exigenţă resimţită astăzi poate mai mult ca niciodată. În accepţiunea de organicitate, plenitudine, acord al omului cu lucrurile, esteticul reprezintă o preocupare ce depăşeşte arta; el a căpătat consistenţa unui ideal umanist.

III. VALOAREA
ÎN ORIZONTUL METAFIZICII

1. Lucian Blaga, despre metafizică şi lumea valorilor. Având toate atributele unui sistem închegat, creaţia filosofică a lui Blaga, ţintind să demonstreze singularitatea omului în Univers, nu putea să lase deoparte tocmai ceea ce reprezintă o paradigmă a umanului, am numit prin aceasta valoarea. În plus, filosoful îşi elabora scrierile într-o vreme în care axiologia se afirma ca un domeniu dintre cele mai dinamice ale cercetării filosofice, iar la noi, în ţară, Petre Andrei şi Tudor Vianu dăduse la iveală primele cărţi de referinţă consacrate filosofiei valorii. Aşadar, un teritoriu încă nou, pe care Blaga l-a integrat în orizontul metafizicii sale. De altfel, filosoful însuşi mărturiseşte că: „O concepţie metafizică despre misterul cosmic, despre existenţă, despre lume şi viaţă, îşi merită cu adevărat numele, numai când poate să legitimeze într-un fel şi lumea valorilor”[1].

Indiscutabil, gândirea axiologică a lui Blaga se circumscrie perfect sistemului său filosofic, ridicat ca o monumentală construcţie, în stilul templelor egiptene, spre a-şi afirma credinţa

---

[1] Lucian Blaga, *Metafizica valorilor*, în „Opere filosofice”, 10, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p. 625.

în destinul şi poziţia unică a omului în lume. Poziţia privilegiată a omului în Univers este, în viziunea lui Blaga, rezultatul unei „inexplicabile mutaţii a structurilor biologice şi a unei mutaţii ontologice", prin care omul, spre deosebire de regnul animal, a depăşit existenţa întru facticitatea imediatului şi pentru securitate, fiinţând într-un alt orizont – cel al misterului şi pentru revelare. Trăind într-un atare orizont, omul este creatorul tuturor valorilor, prin care îşi manifestă destinul său specific. Aşadar, în opoziţie cu alte direcţii de gândire, care căutau izvorul valorilor dincolo sau dincoace de om, Blaga susţine limpede, şi adevărul este de partea lui, că fiinţa umană este centrul de geneză al valorilor şi astfel, el are posibilitatea nu doar de a „produce", ci şi de a „crea" o civilizaţie, variabilă sub raport stilistic şi istoric[2].

2. Geneza şi natura valorii. Orice filosofie a valorii are a se confrunta cu o interogaţie fundamentală, şi anume: care este natura valorii? În funcţie de răspunsul dat depinde întreaga construcţie viitoare. Există o tradiţie instituită de gândirea lui Platon, a cărui intuiţie genială luminează ideile ca valori, imaginate drept esenţe ale realităţii şi care pot fi surprinse doar în chip spiritual, ele alcătuind un domeniu specific, în afara lucrurilor. În prelungirea acestei orientări, s-a formulat o teorie metafizică, la originea căreia se află germanul Hermann Lotze, care, despărţind valoarea de realitate, vorbeşte de un „imperiu al valorilor" (Reich der Werte). Teoria lui stă la temelia „absolutismului" şi obiectivismului axiologic modern.

O altă orientare, opusă celeia de care am vorbit, o alcătuiesc teoreticienii subiectivismului axiologic (între care Meinong, Ehrenfels), care, adâncind aspectele psihologice, consideră că

[2] Cf. Idem, *Singularitatea omului*, în vol „Trilogia culturii", Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1949, pp. 289–296.

valorile sunt expresii pure ale stărilor subiective ale omului, separându-le şi ei de realitate[3].

Acestea sunt două tendinţe principale care s-au impus în filosofia valorii; Blaga observă distanţa enormă ce le separă, numeroasele interpretări şi nuanţe ce s-au interpus între ele, dar fără a găsi soluţia optimă. Căci teoriile cristalizate aici nu depăşesc aparenţele, susţine Blaga, pentru că ele radicalizează doar unele aspecte, fără justificarea necesară[4]. De aceea, el îşi propune să înlăture conflicul dintre poziţiile teoretice amintite, formulând un punct de vedere, care este tot de esenţă metafizică, dar de o indiscutabilă originalitate, ceea ce îl aşează între autorii de prestigiu din domeniul filosofiei valorii.

Care este punctul de vedere formulat de Blaga? Trebuie remarcat că, în primul rând, concepţia generală metafizică a filosofului cuprinde o serie de elemente referitoare la finalităţile ontologice-metafizice, care se intersectează în nodul cosmic numit „om", având o putere explicativă în raport cu valorile. Dar nu cu toate; numai cu valorile spirituale, de care se ocupă cu predilecţie Blaga. Astfel, gânditorul croieşte făgaşul dezvoltărilor teoretice, pornind de la constatarea potrivit căreia „conştiinţa noastră se afirmă într-un climat de valori"[5]. Această aserţiune trimite la o temă fundamentală pentru axiologie, şi anume, natura valorilor. Mişcându-se într-un atare orizont axiologic, conştiinţa însăşi face distincţia între „valori-terminus" sau valori-scopuri, cum le numeşte Vianu, şi „valori-mijloace". Valorile din a doua grupă facilitează atingerea, realizarea celor din prima grupă, cărora Blaga le conferă semnificaţia de valori supreme. Gânditorul stăruie numai asupra acestor valori supreme, întrucât prin ele sistemul său filosofic capătă o justificare solidă.

---

[3] Vezi Marin Aiftincă, *Valoare şi valorizare*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1994, pp. 9–24.

[4] Lucian Blaga, *Metafizica valorilor*, p. 625.

[5] *Ibidem*, p. 626.

În opinia lui Blaga, valorile-terminus nu se afirmă niciodată simplu, ca atare. În cursul afirmării, ele dobândesc „un miraj în plus"; conştiinţa le atribuie „o aură specială", ca existenţe „obiective", „autonome" sau ca existenţe „absolute". În procesul devenirii lor, valorile-terminus primesc un „spor de accent", datorită căruia ele apar fie ca valori obiective, fie ca valori de-sine-stătătoare sau autonome, fie chiar ca valori absolute. Care este rostul unui atare accent? Blaga este de părere că de acest accent depinde „puterea de antrenare a conştiinţei" exercitată de valoarea-terminus şi, în acelaşi timp, „deplina intensitate a satisfacţiei, ce o stârneşte realizarea valorii-terminus într-un «bun» sau în «bunuri»". Prin urmare, valorile-terminus se afirmă în cadrul conştiinţei ca o „lume obiectivă", care „trebuie realizată pentru ea însăşi". Formulând această teză, Blaga, deşi plasează geneza valorilor în interioritatea individului, le fereşte de relativismul distructiv, postulând obiectivitatea lor, dar un fel de obiectivitate diferită de cea de tip platonic. Mai exact ar fi să spunem că Blaga susţine eternitatea şi universalitatea valorilor supreme, care nu se istovesc în realizările valorice, în bunuri, fie ele şi artistice.

3. Proiecţia valorilor ontologice. Cum se explică faptul că valorile-terminus se afirmă în conştiinţă ca obiective, autonome sau absolute? Într-un admirabil efort teoretic lămuritor, Blaga introduce, în spiritul concepţiei sale, elemente ce transcend conştiinţa, ducând la configurarea unor valori ontologice, nu la o ontologie a valorii. El spune că obiectivitatea, autonomizarea, absolutizarea valorilor sunt „rezultatele unei «iluzionări», căreia conştiinţa îi este supusă „în chip tiranic"[6]. Acest proces face parte dintr-un „finalism" ce depăşeşte şi domină conştiinţa. Căci un atare finalism nu se reflectă în conştiinţă, ci este mult mai larg decât aceasta. Şi totuşi, el poate fi surprins pe cale teoretică.

[6] *Ibidem*, p. 627.

Procesul de „iluzionare finalistă" ce se petrece în conştiinţă se diversifică în diferite tipuri sau forme, după cum urmează:

A. Ar exista o categorie de iluzionări finaliste, în structura cărora intră inconştientul uman, dar într-un sens restrâns, biologic-psihologic. Bunul şi valoarea care îl îmbracă nu este expresia unei stări de satisfacţie pe deplin conştiente, cum crede psihologismul[7]. Această satisfacţie are întotdeauna şi un substrat inconştient, observă corect Blaga, trimiţând astfel la ideea deosebit de importantă că în structura valorii există un nucleu iraţional învelit într-o structură raţională.

B. A doua categorie de iluzionări finaliste priveşte valorile propriu-zise. Pe lângă inconştientul în sens biologic-psihologic, în structura valorilor mai intervine şi un alt factor, care este „modul ontologic" specific uman, împreună cu categoriile abisale ale inconştientului. Blaga numeşte acest tip „iluzionări ontologice". Ce înseamnă aceasta? Fiinţă unică în univers, omul există în orizontul misterului şi pentru revelare. Concomitent cu

---

[7] Raportul dintre bun şi valoare este susceptibil de ambiguităţi la Blaga. Uneori, el vede în bun întruchiparea unei valori (Cf. *Metafizica valorilor*, în *op. cit.*, p. 628); alteori, între bun şi valoare pune conjuncţia cu valoare corelativă sau, indicând o relaţie reciprocă între cei doi termeni (Cf. *Ibidem*, pp. 628–629).

Problema raportului dintre bun şi valoare s-a discutat mult în prima jumătate a secolului XX. Iată soluţiile propuse de doi dintre prestigioşi contemporani ai lui Blaga. Pentru Nicolai Hartmann, un bun nu este un lucru în sine, ci numai pentru cineva, acela fiind nu doar un om, ci orice fiinţă vie căreia îi este de folos. Orice îndeplineşte rolul de scop pentru o fiinţă vie are valoare de bun. Deci, bunul are o valoare utilitară sau de mijloc pentru realizarea altor valori (Cf. Nicolai Hartmann, *Estetica*, în româneşte de Constantin Floru, cu un studiu introductiv de Alexandru Boboc, Bucureşti, Editura Univers, 1974. pp. 365–368). Valorile încorporate în bunuri sunt valori ale subiectivităţii, nu valori ale obiectelor ca atare. Valorile de bunuri fundează valorile morale.

Oarecum apropiată de aceasta este soluţia lui Tudor Vianu. Pentru el, bunurile sunt „lucruri valorificate, lucruri în care dorinţa cuprinde valori". Valorile se găsesc în bunuri, iar conştiinţa le cuprinde în ele (*Introducere în teoria valorilor*, în „Opere", 8, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, pp. 64–65).

un atare mod ontologic, inconştientul uman intră într-un amplu angrenaj finalist, fiind „cel mai preţios colaborator" al destinului uman. Având un destin marcat de creativitate, omul realizează o operă culturală, îndeosebi artistică, ce îi provoacă o stare de satisfacţie prefigurată, inconştientă. Pe temeiul acestei stări prefigurate se produce transfigurarea mirifică a operei în «bun» sau în «valoare»[8], care poate fi obiectivă, autonomă sau absolută. Este o iluzionare, care ne face să credem că avem de-a face cu „un bun în sine şi pentru sine", ce determină o stare conştientă de satisfacţie deplină[9]. Aceasta ar fi o soluţie, pe care Blaga o propune pentru problema raportului dintre «valoare» şi «satisfacţie», şi care se rezumă la alternativa: dacă valoarea întruchipată în bun produce o satisfacţie fiindcă este o valoare pentru sine sau dacă valoarea este valoare numai pentru că produce o satisfacţie. Mai exact, Blaga susţine aici că pe temeiul unei stări de satisfacţie prefigurată, inconştientă, un fapt, o operă sunt declarate «bunuri» sau «valori» obiective; ele existând ca atare „indiferent dacă este sau nu vreun subiect"[10], care să le conştientizeze. Este un proces ce are un sens finalist. Adică, printr-o iluzionare finalistă, un „fapt" este declarat „bun obiectiv", tocmai pentru ca satisfacţia conştientă, pe care el este chemat să o producă, să fie deplină. Astfel, iluzionarea finalistă „care are loc în procesul de obiectivare al bunurilor şi al valorilor", tinde să asigure acestora „un maximum de eficienţă".

4. Valori stilistice. În domeniul artelor, de pildă, asemenea valori ontologice sunt cele de componenţă polară, precum şi celelalte valori, care prin „încapsulare" se integrează într-un act revelator, cum este actul creaţiei. Să explicăm puţin accepţiunea dată de Blaga acestei chestiuni. El susţine ideea, larg acceptată, că

---

[8] *Ibidem*, p. 628.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ibidem*.

7

opera de artă transgresează sfera esteticului, întrucât poate cuprinde și integra în universul ei și alte tipuri de valori, cum sunt cele intelectuale, religioase, etice etc. Deci, opera este o structură neomogenă; în cuprinsul ei, valorile estetice pot coexista cu cele extraestetice. Până aici, Blaga urmează același drum cu esteticienii ce văd în opera de artă o alcătuire eteronomă, în care sunt ipostaziate stările și actele sufletești ale creatorului. Mai departe, însă, filosoful se detașează de aceștia. Lăsând la o parte, ca o problemă separată, valorile extraestetice, el centrează analiza pe valorile estetice. Problema deosebită, remarcată de la început, este aceea că înseși structurile estetice obiective ale artei, de care atârnă satisfacția creatorului și a receptorului, sunt foarte felurite și, prin urmare, neomogene. Ca obiect estetic, opera este deosebit de complexă; ea constituie expresia unei ample organizări de valori eterogene, ierarhic legate și închegate într-un „tot solidar"[11]. Această coeziune indestructibilă a feluritelor valori estetice în cuprinsul operei este justificată de Blaga prin aceea că opera de artă aderă la orizontul misterului și revelării. Dacă avem în vedere teza, că omul și implicit artistul, afirmându-se într-un mod specific, există în orizontul misterului, iar consecința imediată a unei atari existențe este năzuința sa de a-și «revela» misterul, atunci opera de artă nu este altceva decât obiectivarea, finalitatea actului relevator, care este întotdeauna metaforic și care, în desfășurarea sa, este identic cu creația culturală de toate tipurile, cea artistică fiind numai una dintre acestea, pe lângă creația metafizică, „constructiv-științifică", mitică. Astfel, cultura, ca expresie a unui ansamblu de valori spirituale, este concepută de Blaga ca fiind drept o revelare metaforică în tipare stilistice a misterului[12].

[11] Idem, *Valori polare*, în *op. cit.*, p. 581.
[12] Idem, *Metafizica valorilor*, p. 629.

În fine, cel de-al treilea tip de iluzionări finaliste este socotit de Blaga ca fiind cel mai interesant, dar şi cel mai paradoxal. Este vorba despre „conversiunea transcendentă", care permite ca limitele subiectului, de a revela misterul prin creaţie, să fie transformate în valori pozitive. O scurtă detaliere se impune şi aici, pentru clarificarea noţiunii în discuţie. Fenomenul la care se raportează Blaga îl reprezintă valorile stilistice. Filosoful spune că această cunoaştere, de care este capabil omul, ar fi supusă unei „cenzuri transcendente", prin care i se interzice convertirea pozitiv-adecvată a misterului cosmic. Rostul acestei interdicţii constă, între altele, şi în acela „de a asigura omului un destin creator". Capacitatea sa creatoare, însă, este supusă şi ea unei frâne transcendente, exercitată de categoriile abisale. Datorită acestor frâne transcendente, care domină puterea creatoare a omului, „orice revelare a misterului ia doar un aspect metaforic şi stilistic"[13]. Blaga explică fenomenul prin aceea că, în cele din urmă, ar intra în joc „nişte întocmiri profunde, nişte rânduieli şi finalisme metafizice"[14]. În plan axiologic, acestor rânduieli le-ar corespunde nişte „întocmiri la fel de profunde", cărora filosoful le dă denumirea de „conversiune transcendentă". Această transformare, conversiune trebuie înţeleasă „ca o măsură" ce intervine, încât „rânduiala metafizică în care suntem angajaţi ca fiinţe creatoare să se realizeze cu maximum de eficienţă"[15]. Adică, conversiunea transcendentă a limitelor categoriale în valori pozitive constituie o întocmire profundă, de care am amintit, şi care face ca o anume „rânduială cosmică în care acţionează omul să se producă cu maximum de randament".

Într-o atare perspectivă, valorile de origine abisală sunt, pe plan metafizic, „rezultatul unei tendinţe a Marelui Anonim"[16].

---

[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem.*
[15] *Ibidem*, p. 430.
[16] *Ibidem*, p. 630.

Sub raport uman, însă, ele „trebuie privite ca valori pozitive", întrucât prin realizarea lor ne împlinim destinul ca oameni; prin ele depăşim imediatul, cotidianul, şi revelăm misterul în sens metaforic. Cu aceste dezvoltări, Blaga arată şi el că valorile reprezintă o paradigmă a umanului.

Dar nu numai că prin aceste valori abisale, noi ne împlinim destinul, ci ele asigură şi păstrarea echilibrului existenţial, în sensul că tempereazä propensiunea omului de a-şi depăşi condiţia sub raportul cunoaşterii: „categoriile şi valorile stilistice – spune Blaga – sunt momente prin care suntem împiedicaţi să ne substituim Marelui Anonim". Astfel, omului i se rezervă un rol creator, dar la periferia Marelui Anonim. Faţă de abordările metafizice a valorilor, care vedeau în ele imaginea unei transcendenţe absolute, ca expresie a voinţei divine sau ca idei platonice, Blaga proiectează o altă viziune, originală. Valorile stilistice, abisale, deşi izvorăsc din tendinţa de a limita posibilităţile noastre de revelare, ele sunt, totuşi, pozitive; „nu fiindcă ar fi un reflex oglinditor al unei transcendenţe, al voinţei divine sau al ideilor platonice"[17], ci fiindcă „prin ele se salvează centralismul existenţei"[18]. Ele sunt un fel de compromis subtil şi rodnic, între tendinţa noastră cea mai secretă, de revelare a misterelor, şi tendinţa Marelui Anonim de a-şi apăra poziţia centrală în univers.

5. O alcătuire estetică neomogenă. Problema complexă a funcţionalităţii valorilor, Blaga o abordează numai cu referire la domeniul artei. Ceea ce surprinde este faptul că în dezvoltările teoretice, autorul nu se opreşte asupra frumosului, ca valoare estetică fundamentală, ori asupra sublimului, graţiosului, tragicului, comicului, ca în alte tratări doctrinare. El dă expresie unei viziuni conceptuale, care se abate de la modalităţile cunoscute de a privi problematica în cauză.

---

[17] *Ibidem*, p. 631.
[18] *Ibidem*.

Opera de artă reprezintă, aşa cum am arătat, o alcătuire estetică neomogenă. Este un adevăr de care ţine seama Blaga şi distinge în structura operei diferite valori estetice eterogene, ce coexistă într-o profundă solidaritate, îndeplinind fiecare anumite funcţiuni specifice, prin care asigură finalitatea artei. La nivelul general al artei, filosoful identifică cinci grupuri de valori sau, cum le mai spune, structuri estetice, complet străine de ordinea naturii[19]. Nominalizate într-o ordine cu sens ierarhic, aceste grupuri sunt: valorile polare, vicariante, terţiare, flotante şi accesorii. Fiecare grupă valorică se deosebeşte de celelalte, printr-o seamă de însuşiri ce îi asigură un anume loc în ansamblul operei.

Pentru Blaga, valorile din prima grupă se realizează în operă neintenţionat; ele îşi datorează existenţa celor două elemente polare ce intră în componenţa fiecăreia şi între care se instituie o permanentă tensiune. În afara acestei polarităţi, opera îşi pierde calitatea estetică. Cele două elemente constitutive se găsesc mereu într-un dozaj variabil în structura valorii, dozaj care, în opinia lui Blaga, este atât de important, încât influenţează direct valoarea propriu-zisă a operei. De aceea, valorile de acest tip au o sferă latitudinară. „Căci «valoarea» – spune Blaga – creşte invoaltă numai pe temeiul unei tensiuni polare. Valoarea e totdeauna numai dozajul polar, dar niciodată structura unică sau elementul pur”[20].

Valorile polare sunt numite de autor într-un fel propriu, ceea ce parcă justifică mai mult proprietatea lor de structuri estetice, cum le zice uneori. Blaga identifică cinci valori polare, pe care le formulează astfel: „1. Opera de artă reprezintă un dozaj de mister şi de revelare sensibilă; 2. Opera de artă reprezintă o unitate şi în acelaşi timp o multiplicitate; 3. Opera de artă are aspecte semnificative şi aspecte iraţionale; 4. Opera de artă se prezintă ca o creaţie spontană şi ca o lucrare finită; 5. Opera de artă

---

[19] Idem, *Valori polare*, pp. 580–584.
[20] *Ibidem*, p. 584.

are aspecte comune şi aspecte originale"[21]. Aceste structuri polare se împletesc în forme diverse şi proporţii variabile în interioritatea operei, conferindu-i particularităţi individualizante în raport cu autorul, cu timpul şi locul în care a fost zămislită.

Dacă valorile polare sunt atât de importante încât ele garantează, după cum am arătat, esteticitatea şi finalitatea artei, Blaga acordă o semnificaţie aproape la fel de mare valorilor din grupa a doua, celor vicariante. Numindu-le valori stilistice, filosoful le aşează pe temeiul „categoriilor abisale", învăluind natura lor într-o anumită penumbră. În viziunea lui, categoriile abisale sunt „transpoziţii conceptuale ale unor factori care lucrează în inconştient"[22]. Ca rezultat al intenţiei omului de revelare a misterelor, creaţiile culturale şi îndeosebi opera de artă poartă pecetea categoriilor abisale. Urcând din adâncurile inconştientului, ele îndeplinesc un dublu rol: pe de o parte, „determină şi modelează" creaţiile artistice; pe de altă parte, ele răzbat în conştiinţă, unde se afirmă ca valori, cerând realizarea lor în operă şi, totodată, influenţând gustul estetic, evaluarea împlinirilor artistice. Prin urmare, categoriile abisale sunt investite de filosof atât cu o funcţie modelatoare, cât şi cu una călăuzitoare, selectivă în istoria culturii şi artei.

Asociate într-un „complex integral" şi „sieşi suficient", categoriile abisale formează o «matrice stilistică»[23]. Ele stau la baza stilului cultural şi sunt variabile nu numai în cadrul aceleiaşi matrice stilistice; dar şi în cazul individului, poporului, al regiunii şi epocii istorice, imprimându-le virtuţi particularizante. Fenomenul variabilitaţii matricei şi categoriilor stilistice datorează totul inconştientului şi nimic voinţei noastre. El se produce graţie „unor procese încă neştiute"[24]. Astfel, combătând ipoteza

[21] *Ibidem*, p. 581.
[22] Idem, *Valori vicariante*, în *op. cit.*, p. 585.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*, p. 586.

susţinută de un Alois Riegl, de pildă, că „voinţa artistică" ar fi ultimul substrat al genezei operei de artă, Blaga avansează ideea contribuţiei foarte pozitive a inconştientului, „ca centrul dinamic şi categorial şi cosmogenetic"[25]. Potrivit acestei opinii, stilul este compatibil cu natura creaţiei artistice.

Ce raport există între categoriile abisale şi valorile stilistice? Blaga susţine că între ele intervine un joc de simetrii şi asimetrii, încercând astfel să surmonteze dificultăţile de explicare a trecerii valorilor de la zona inconştientului în aceea a conştientului. El spune că, în fapt, categoriile abisale, având energia necesară, îşi cuceresc, treptat, locul în conştiinţă, mai întâi ca prevalori, apoi ca valori, „substituindu-se valorilor, care dominau conştiinţa mai înainte"[26]. Fiind înlocuibile unele cu altele de acelaşi gen, valorile stilistice conştiente sunt numite vicariante. Dar, dacă valorile stilistice sunt vicariante, ar putea ele să lipsească din creaţia artistică? Blaga ne previne imediat că fără acest tip de valori nu se poate plăsmui nici o operă de artă şi nu se constituie nici un gust, care trebuie să îndrume acţiunile noastre evaluatoare.

Există posibilitatea de a semnala în conştiinţa noastră, pe lângă valorile instituite ca expresie a categoriilor abisale proprii, şi prezenţa anumitor valori care sunt expresii ale categoriilor abisale ce aparţin altor persoane, valori induse din opere de artă. Fenomenul este real şi el poate da naştere la anumite asimetrii între orientarea creatoare a unui autor, care este de natură abisală, şi gustul său conştient şi educat. Blaga nu găseşte o polaritate între valorile amintite, reductibile la categoriile abisale proprii sau ale altora; semnificaţia lor este simplă: „ele sunt petale într-un involt potir"[27]. Şi aceste valori sunt vicariante, pentru că nu sunt fixe; ele pot fi înlocuite unele prin altele de

---

[25] *Ibidem*, p. 591.
[26] Idem, *Categoriile abisale ca factor canalizator*, în *op. cit.*, p. 592.
[27] Idem, *Valori vicariante*, p. 587

acelaşi gen. Substituirea lor se produce datorită unui proces automat, involuntar. În legătură cu această problemă, Blaga dezvoltă chestiunea gustului în evaluarea creaţiei de artă, idee asupra căreia nu mai stăruim aici.

Un alt gen de valori îl dau valorile terţiare. Acestea aparţin exclusiv „sensibilităţii" şi, spre deosebire de celelalte la care ne-am referit, adică valorile polare şi cele vicariante, complet despărţite de ordinea naturii, valorile terţiare au un punct de susţinere în acest orizont şi, ca atare, deţin însuşiri specifice. Dar aceasta nu le sustrage de sub acţiunea legii nontransponibilităţii. Ele nu pot trece nestingherit din ordinea artistică în cea naturală sau invers, pentru că fiecare îndeplineşte funcţiuni diferite. Dacă în ordinea naturii, valorile terţiare sau ale sensibilităţii sunt suverane, neintegrate valorilor polare ori stilistice, ele au cu totul altă funcţiune în artă. Aici valorile sensibilităţii sunt funcţional asimilate de valorile polare şi stilistice, aflându-se în subordinea şi serviciul acestora. Pentru o claritate mai deplină a tezei sale, filosoful precizează că aceeaşi structură estetică a sensibilităţii poate fi o valoare în ordinea naturii şi o „paravaloare" în ordinea artei sau invers.

Blaga consideră drept valori ale sensibilităţii proporţia, armonia, complexele intropatice, expresia trăirilor, imaginarul metaforic propriu-zis, dar şi o serie de „calităţi intuitive, ponderabile şi imponderabile, ale materiei plastice, coloristice şi sonore", precum şi o seamă de particularităţi concrete, din care se „încheagă trupul cuvântului"[28]. Toate aceste valori ale sensibilităţii satisfac, în mare măsură, prin ele însele în ordinea naturii, pe când în artă, ca să producă satisfacţie, ele trebuie să se constituie astfel încât să răspundă menirii lor „revelatorii", în raport cu un mister şi categoriile abisale, care îşi pun pecetea pe opera de artă. Prin urmare, valorile terţiare se afirmă în artă atât în funcţie de structura

[28] Idem, *Valori terţiare*, în *op. cit.*, p. 597.

şi particularităţile lor concrete, cât şi în funcţie de modul în care se integrează în operă şi într-un complex stilistic[29].

Dezvoltările teoretice în legătură cu valorile terţiare se constituie la Blaga într-o atitudine de amendare a punctului de vedere susţinut de idealismul filosofic, care priveşte esteticul drept «apariţie sensibilă a ideii», atât în ordinea naturii, cât şi în cea artistică. Blaga izbuteşte astfel să diferenţieze valorile estetice, ale sensibilităţii, să le delimiteze funcţional de valorile eterogene care se organizează în artă.

Diversificarea artelor şi a genurilor artistice îi oferă filosofului posibilitatea de a descifra o altă grupă de valori, numite valori flotante. El foloseşte acest concept pentru a explica cunoscutul fenomen al interferenţei artelor, abordat în diferite tipuri de discurs. Realitatea artistică ne arată că este extrem de greu să găseşti o operă atât de pură sub raportul formei, încât să poată fi atribuită cu mare precizie unei specii şi unui gen de artă. Atunci când o găseşti, totuşi, valoarea ce i se poate atribui este, în opinia lui Blaga, foarte relativă şi condiţionată[30].

Istoria dovedeşte că artele şi genurile „au când tendinţa de a se diferenţia, când tendinţa de a se juxtapune, când tendinţa de a se amesteca"[31]. Conform doctrinei sale, filosoful susţine că ceea ce deosebeşte artele şi genurile între ele este „în primul rând în funcţie de semnalmentele misterelor, ce se cer revelate, şi în al doilea rând în funcţie de mijloacele sensibile, care ne stau la dispoziţie în vederea acestui înalt scop"[32].

6. Ideea de *accesoriu* în artă. Referitor la *valorile accesorii*, Blaga include în această categorie acele elemente care au rolul de a pune în relief valorile esenţiale, adică cele din grupele la care ne-am referit până acum. El împarte valorile

---

[29] Cf. *Ibidem*.
[30] Cf. Idem, *Arte şi genuri. Omul universal*, în *op. cit.*, p. 604.
[31] *Ibidem*.
[32] *Ibidem*, p. 606.

accesorii în două grupuri; primul cuprinde elementele care izolează o operă de artă (cadrul unui tablou, soclul unei statui, forma tipografică a unei poezii etc.); al doilea include elementele care fac parte din ansamblul în care este plasată o creaţie artistică (natura însăşi; operele ce încadrează o altă operă etc.)[33].

În mod firesc, Blaga nu acordă acestor valori o altă semnificaţie decât aceea de a pune în evidenţă mai bine opera de artă ce se oferă receptării, prin detaşare de restul existenţei sau prin izolare de lumea fenomenelor ce alcătuiesc laolaltă câmpul experienţelor practice, cum spunea Vianu. Obiectele ce constituie suportul valorilor accesorii nu au valoare intrinsecă; sunt complementare artei. Ele dobândesc valoare numai în măsura în care pun în relief prezenţa valorică a operei de artă, în structura căreia se împletesc valorile sale specifice, propunând sensibilităţii noastre o altă realitate decât cea naturală. În acest sens, consideră Blaga valorile accesorii. Şi pe bună dreptate, căci ele nu ţin de esenţa operei, în schimb pot să o aşeze într-o lumină favorabilă receptării adecvate sau, dimpotrivă, pot să-i estompeze virtuţile estetice. Mai mult, unii esteticieni consideră că lipsa izolării de realitatea imediată compromite totdeauna valoarea estetică a operei.

7. Particularităţi ale esteticului artistic. Cercetând într-un mod aparte natura valorilor estetice, Blaga se confruntă şi el cu vechea problemă a deosebirii dintre esteticul natural şi cel artistic. Stăruinţele asupra acestei chestiuni sunt justificate de opinia lui, cum că „frontiera dintre cele două feluri ale esteticului nu a fost trasă fără echivoc"[34]. Dacă acceptăm ideea că frumosul este valoarea estetică fundamentală, atunci şi receptarea lui capătă particularităţi specifice, în funcţie de locul

[33] Idem, *Valori accesorii*, în *op. cit.*, pp. 612–613.
[34] Idem, *Legea nontransponibilităţii*, în *op. cit.*, p. 559.

şi modul de apariţie: în natură sau în artă. Deosebirile acestea au fost formulate într-o gamă largă de nuanţe. Reţinem dintre ele, pentru ceea ce ne interesează aici, două poziţii semnificative. Hegel, de pildă, înţelege frumosul din natură ca fiind nedesăvârşit, datorită lipsurilor realităţii nemijlocite, pe când frumosul artei, întemeindu-se pe libertatea şi infinitatea spiritului, întruchipează perfecţiunea, idealul[35]. Realitatea artei este idealul, iar acesta reprezintă „frumosul perfect în sine"[36]. În cele două modalităţi de apariţie, natura şi arta, valoarea estetică întruneşte însuşiri profund distincte.

Un ilustru contemporan al lui Blaga, l-am numit pe Nicolai Hartmann, nu scapă nici o clipă din vedere ideea că potrivit esenţei sale, frumosul este întotdeauna raportat la un subiect care intuieşte şi căruia îi determină o atitudine. Analizând raportul de stratificare al obiectului estetic, filosoful remarcă distincţia dintre produsul naturii şi cel al artei, dar nici nu poate lăsa neobservate apropierile dintre ele. Căci dacă este limpede că „obiectul naturii nu ţinteşte prin sine la efect estetic", există totuşi „obiecte ale naturii care ademenesc mult mai puternic decât operele de artă"[37]. De aceea, Hartmann, având în minte faptul că filosofia a fost surprinsă de „strania" paralelă ce s-a făcut între natură şi artă, este de părere că între cele două nivele de manifestare a valorilor estetice nu se poate trage un hotar precis[38]. Exacerbarea valorilor estetice ale artei înseamnă ruperea acesteia de viaţă şi promovarea unui estetism păgubos, inacceptabil pentru Hartmann.

Faţă de asemenea poziţii teoretice, Blaga, apărând teza autonomiei artei, recunoaşte existenţa unui estetic natural şi a unui

---

[35] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere D. D. Roşca, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1966, pp. 149–159.

[36] *Ibidem*, p. 149.

[37] Nicolai Hartmann, *Estetica*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 183.

[38] *Ibidem*.

estetic artistic, ambele fiind însă despărţite ireconciliabil. Această disociere îşi află cheia explicaţiei în metafizica sa, potrivit căreia fiinţa umană există în două orizonturi complet diferite, despărţite printr-o prăpastie de netrecut: un orizont al datului, al experienţei imediate, care este „animalic şi antropoidal", unde se afirmă esteticul natural; şi un orizont al misterelor, specific uman, unde se regăseşte esteticul artistic. În această situaţie, autonomia artei trebuie asigurată, între altele, şi faţă de esteticul natural, chiar dacă ambele forme ale esteticului generează reacţii psihologice subiective, ce au unele elemente comune. După opinia filosofului, „structurile şi valorile estetice ale «artei», sunt absolut incomensurabile"[39] în raport cu cele specifice naturii. Această dimensiune aparte a valorilor estetice derivă din faptul că Blaga înţelege arta ca revelare de mistere în material sensibil şi sub influenţa categoriilor stilistice abisale. Aşadar, esteticul artistic se obiectivează prin revelare de mistere, sensibilitate metaforică şi tipare stilistice, pe când esteticul natural nu conţine nici unul din aceste elemente. Diferenţele însumabile dintre esteticul natural şi cel artistic sunt explicabile prin faptul că cele două forme ale esteticului apar în ordini deosebite ontologic şi, ca atare, ele sunt ireductibile una la alta. O atare demarcaţie este ilustrată teoretic de Blaga prin legea *nontransponibilităţii*, care înseamnă o contribuţie remarcabilă la dezvoltarea filosofiei valorii şi mai ales a esteticii.

În esenţa ei, legea nontransponibilităţii „decretează că structurile obiective ale esteticului natural nu pot fi transpuse întocmai în artă fără de a-şi pierde aci calitatea lor iniţială, şi nici invers; structurile subiective ale esteticului artistic nu pot fi transpuse aidoma în natură fără a-şi pierde aici calitatea iniţială"[40]. Elaborând această lege, Blaga îşi propune să elimine orice confuzie în privinţa celor două forme de manifestare a

---

[39] Lucian Blaga, *Legea nontransponibilităţii*, p. 559.
[40] *Ibidem*, pp. 559–560.

valorilor estetice, să „autonomizeze definitiv esteticul artistic". El consideră că aceasta este prima încercare de tratare teoretică a unei atari chestiuni, ceea ce nu poate fi contrazis.

8. Valoarea estetică a operei de artă. Imputând teoriilor estetice contemporane că, deşi recunosc distincţia dintre esteticul natural şi cel artistic, Blaga socoteşte că ele o fac numai din punctul de vedere al intensităţii şi complexităţii celui din urmă. Or, esteticul natural şi cel artistic apar în ordini existenţiale total diferite, de unde rezultă că între unul şi altul nu este o simplă diferenţă de treaptă sau de complexitate, ci „distanţa dintre ele este aceea a unei mutaţiuni ontologice"[41]. Într-o atare perspectivă, opera de artă cuprinde structuri estetice inexistente în natură. Valoarea estetică a operei se propune în termeni de mister, revelare sensibilă, stil, pe când natura nu este mister stilistic revelat; ea nu revelează mistere; cel mult poate „semnalează" misterul ce urmează a fi revelat. Deci, valorile estetice ale naturii nu pot fi transpuse ca atare într-o operă de artă. Criteriile înseşi de judecare a esteticului natural sau artistic sunt diferite. Pentru că, argumentează Blaga, esteticul natural „este resimţit, din partea unui privitor ca structură a unui fenomen natural, a unui lucru, a unui individ sau peisaj ca atare", pe când esteticul artistic „e resimţit ca structură revelatorie a unui mister captat în tipare stilistice"[42].

Pe această linie, Blaga conduce analiza cu fineţe şi atenţie la detalii. Preîntâmpinând posibile obiecţii, el spune că există

[41] *Ibidem*, p. 367.

[42] *Ibidem*, p. 565. Blaga polemizează aici cu reprezentanţii curentelor esteticii contemporane ca Max Dessoir, fenomenologul Moritz Geiger, Emil Utitz – promotor al psihologiei artei; Th. Lipps şi Johannes Volkeit – reprezentanţii cei mai de seamă ai orientării Einfuhlung-ului (intropatiei) în estetică; cu Wilhelm Worringer – promotorul esteticii spiritualiste; cu Wilhelm Dilthey – fondatorul curentului cunoscut sub numele de „filosofia vieţii", sub influenţa căruia estetica psihologică defineşte arta ca expresie a „trăirii" (Erlebnis).

„unele aparente corespondenţe" între esteticul artei şi cel al naturii. La fel ca în artă, există şi în natură structuri estetice bazate pe ritm, proporţie, complexe intropatice, unitate în diversitate, însă funcţia lor este complet diferită. Dacă în artă aceste elemente capătă calităţi estetice în măsura în care sunt subordonate unui „întreg revelatoriu, abisal-stilistic modelat", în natură ele au o funcţie estetică suverană. De aceea, structurile estetice ale naturii nu îngăduie să fie transpuse ca atare în opera de artă şi nici invers. Este posibil abaterea de la această lege, afirmă Blaga, dar rezultatul duce, în planul creaţiei, la para-kalie sau paraestetic şi, în planul receptării, la o reacţie estetică deplasată, ambele stând sub semnul kitch-ului. Blaga defineşte drept paraestetic orice abatere de la legea nontransponibilităţii sau orice încălcare a domeniilor prin transpunerea esteticului natural în cadrul artei ori invers.

Formulând legea nontransponibilităţii şi aşezând-o pe un suport teoretic solid, Blaga respinge o serie de teorii estetice ca cele de sorginte mimetică sau cele ce ţin de estetica intropatiei, a trăirii, pentru apărarea autonomiei esteticului artistic faţă de cel natural, pentru apărarea artei împotriva kitch-ului.Cu acelaşi arsenal teoretic, filosoful pune în cauză şi estetica experimentală, în care vede triumful lipsei de gust şi înflorirea entuziastă a paraesteticului. Întreaga demonstraţie desfăşurată de filosof arată, în fapt, complexitatea structurilor şi valorilor estetice ale artei, care nu au nici un corespondent simetric în realitatea dată. Edificată pe multiple coordonate categoriale, de origine abisală, opera de artă este un unicat şi se regăseşte într-un plan superior, comparativ cu orice altă structură din lumea dată; ea este un «cosmoid». Atribuindu-i această denumire, respinge concepţiile ce definesc opera ca „organism" sau „cristal", ceea ce ar înjosi-o prin faptul că induc o viziune prea îngustă asupra artei şi permit posibile asemănări între structurile operei şi cele ale lumii date. Susţinând teza autonomiei artei, Blaga acordă operei o semnificaţie ce o ridică deasupra oricărui alt obiect,

întrucât prin ea se exprimă un ansamblu de categorii abisale, un fel de „matrice cosmogenetică suficientă sieşi”[43], care îi asigură caracterul cosmoidal.

În concluzie, contribuţiile teoretice ale lui Blaga în domeniul axiologiei se constituie ca parte a întregului, care îl reprezintă sistemul său filosofic, ale cărui energii ideatice demonstrează unicitatea omului în lume, ca fiinţă creatoare de valori. Urmare a unei atari perspective, Blaga nu abordează problematica complexă a unui sistem axiologic, ci numai acele aspecte impuse de atingerea scopului urmărit în opera filosofică. Aşa s-ar putea explica de ce, în plan axiologic, eforturile lui sunt orientate pe două direcţii: prima o reprezintă metafizica valorilor; a doua o constituie natura şi funcţionalitatea valorilor spirituale, cu deosebire a celor estetice, lăsând deoparte celelalte clase de valori, precum şi articularea lor într-un sistem axiologic.

În ceea ce priveşte metafizica valorilor, pe terenul căreia şi-au încercat puterile şi alţi gânditori, propunând soluţii ce au configurat obiectivismul, relativismul şi psihologismul axiologic, Lucian Blaga avansează un punct de vedere original, care exprimă aportul său în domeniu. În spiritul concepţiei sale metafizice, el înţelege valorile, îndeosebi cele spirituale, ca existenţe obiective, autonome sau absolute, care se impun conştiinţei noastre printr-un complicat proces de obiectivare, în care intervin inconştientul şi misterele cosmice, în orizontul cărora fiinţează omul. Izvorul valorilor îl constituie „tendinţa netă de a ne limita şi a ne înfrâna posibilităţile noastre”[44] de revelare a misterelor. Valorile abisale sau stilistice sunt concepute de Blaga ca fiind pozitive, întrucât ele conciliază între integrarea optimă a omului în destinul său creator şi apărarea poziţiei centrale în Univers a ceea ce el numeşte Marele Anonim.

[43] Lucian Blaga, *Cristal, organism, cosmoid*, în *op. cit.*, p. 617.
[44] Idem, *Metafizica valorilor*, în *op. cit.*, p. 631.

Caracteristicile şi funcţionalitatea valorilor este redusă, în demersul teoretic blagian, la valorile estetice, pe care le abordează într-o structură şi imagine cu totul deosebite faţă de ceea ce s-a scris până la el. Constituirea, prezenţa, ierarhia şi funcţionalitatea valorilor în structura operei legitimează teza filosofului referitoare la autonomia artei şi definirea operei ca un „cosmoid", reliefându-i astfel unicitatea în raport cu realitatea dată. Ca modalitate de revelare metaforică a misterului cosmic, opera de artă în general, în care se împletesc valorile estetice, fundează definiţia plastică dată de Blaga omului, ca fiinţă cu totul singulară în Univers.

Se poate spune, în final, că la complicatele probleme axiologice pe care şi le-a pus, Blaga propune soluţii dacă nu definitive, ceea ce este imposibil, cu siguranţă, însă, de mare originalitate. Parafrazându-l pe strălucitul poet Blaga, am îndrăzni să afirmăm că filosoful, prin lumina lui, a sporit a „lumii" taină în spaţiul axiologic. Şi vor fi necesare încă multe eforturi de gândire, spre a le revela.

IV. ADEVĂR ŞI EXPERIENŢĂ ESTETICĂ

1. Despre esenţa artei. Nu este un simplu artificiu teoretic să afirmăm că valoarea estetică, detaşată de lumea utilitarului, a evenimentelor cotidiene, are, între alte însuşiri, un caracter dezinteresat. Incongruentă cu orice scop ce-i este străin, ea îşi ajunge sieşi. Valoarea estetică este absolută, ea fiind ireductibilă la orice altceva şi inutilă în orizont pragmatic, întrucât ceea ce este superior în plan spiritual depăşeşte utilitarul. Purtătoare a unui sens foarte înalt, valoarea estetică aduce bucurie şi dă strălucire vieţii, ceea ce este cu totul deosebit[1].

Fireşte, de aici nu se poate deduce că esenţa artei se rezumă la senzaţia de plăcere, cum s-a afirmat excesiv uneori. Ca valoare estetică fundamentală, frumosul nu este doar obiect al plăcerii, şi, în consecinţă, nu determină numai sentimente de acest tip. El induce, totodată, în spiritul nostru un adevăr mai adânc, izvorât din viaţă, care nu este totuna cu adevărul filosofiei sau al oricărui alt discurs teoretic. Este vorba de adevărul estetic, care procură bucurie unică sufletului pregătit să-l primească şi, în acelaşi timp, ne tulbură până în straturile afunde ale fiinţei noastre. În opera de

---

[1] Vezi Marin Aiftincă, *Valoare şi cultură în orizontul modernităţii*, Iaşi, Editura Cantes, 1998, p. 60.

artă, frumuseţea nu este cumva ataşată adevărului. Dimpotrivă, ea coexistă cu adevărul într-o indestructibilă unitate şi vin împreună spre noi. Aceasta face ca, în prezenţa operei, să trăim experienţa unui adevăr la care nu se poate ajunge pe o altă cale, ceea ce reliefează semnificaţia filosofică a artei, înfruntând orice încercare de a o limita.

2. Adevăr conceptual şi adevăr estetic. Dacă vorbim despre existenţa unui adevăr în opera de artă, atunci imediat se ivesc unele întrebări inevitabile: există o deosebire între adevărul conceptual şi adevărul estetic, propriu operei de artă ? Şi dacă există o diferenţă, în ce constă aceasta ?

Mai întâi se cuvine să precizăm că adevărul concentrează energiile oricărui proces de cunoaştere. Or, cunoaşterea este o modalitate specifică a omului de a se raporta la lume. Cât priveşte adevărul, acesta poate fi definit în termeni heideggerieni, ca „ieşirea din ascundere"[2] sau alétheia, considerând că „starea-de-ascundere este o caracteristică a fiinţării în întregul ei şi premerge oricărei cunoaşteri"[3]. Interogaţiile formulate mai sus trimit la două tipuri de cunoaştere: una conceptuală, al cărei instrument este raţiunea şi este specifică filosofiei, precum şi discursului teoretic în general; o alta este cunoaşterea estetică, proprie artei, unde afectivitatea este prevalentă. Afirmând prevalenţa afectivităţii în sfera cunoaşterii estetice, nu înseamnă că excludem de aici aportul raţiunii. Nici nu este posibil, pentru că imaginile, simbolurile cu care operează arta nu pot fi construite în afara

[2] Vezi Martin Heidegger, *Despre esenţa adevărului*, în „Repere pe drumul gândirii", traducere şi note introductive Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Politică, 1988.

[3] *Ibidem*, p. 128.

gândirii. Pe de altă parte, există anumite forme de filosofie, care, în elaborările lor ideatice şi conceptuale, apelează, într-o oarecare măsură, la mijloacele esteticii, mai exact ale artei literare. Dincolo, însă, de menţionatele interferenţe, normale în perspectiva culturii, aceste domenii ale spiritului sunt puternic individualizate prin limbajul în care ne comunică adevărul. Aşadar, se poate afirma, într-o primă instanţă, că deosebirea dintre filosofie şi artă consistă în faptul că în vreme ce prima „utilizează simboluri conceptuale, arta foloseşte simboluri estetice"[4]. Alte argumente devin superflue aici.

O tradiţie la fel de veche ca filosofia însăşi ne spune că ar exista o modalitate de cunoaştere nonraţională, ce rivalizează sau chiar depăşeşte cunoaşterea raţională. În dialogul *Republica*, Platon vorbeşte despre existenţa unui conflict între poezie şi filosofie[5]. Oricum, se pare că el nu avea vreo îndoială în ceea ce priveşte care dintre cele două rivale este mai importantă. Atât în dialogul amintit, cât şi în altele, Platon diminuează conştient, dar nu fără unele reţineri, pretenţiile cunoaşterii nonraţionale, refuzând adeseori să discearnă între artă şi sofistică.

Fără a întreprinde o istorie a temei în discuţie, amintim numai că ideea posibilităţii unui tip nonraţional de cunoaştere a căpătat semnnificaţie în tradiţia filosofică germană şi franceză de la sfârşitul veacului al XIX-lea şi începutul celui următor. Şi aceasta, în bună măsură, datorită faptului că pretenţiile gândirii estetice, minimalizată în mod tradiţional de filosofie, au fost încurajate, sub înrâurirea existenţialismului şi a unor orientări apropiate de

[4] Tudor Vianu, *Simbolul artistic*, în „Postume", Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 148.

[5] Platon, *Republica*, în „Opere" V, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, traducere Andrei Cornea, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986, p. 427.

hermeneutică şi, mai târziu, de postmodernism. Indirect, respectul recent pentru alternativele la modelul raţional de cunoaştere este, se pare, efectul influenţei lui Schopenhauer, care a respins subordonarea hegeliană a intelectului de către raţiune. În opinia autorului celebrei lucrări *Lumea ca voinţă şi reprezentare*, intelectul este o aprehensiune mentală directă, în timp ce raţiunea este numai facultatea cunoaşterii directe, demonstrative, a cărei funcţie principală consistă în extinderea înţelegerii noastre în domenii unde aprehensiunea directă nu este posibilă[6]. Astfel, raţiunea constituie un instrument al intelectului, pe când la Hegel cele două etape ale gândirii sunt într-o unitate dialectică.

3. Virtutea cognitivă a artei. După acest scurt interludiu, în cele ce urmează vom insista, pe cât este posibil, asupra cunoaşterii estetice sau nonraţionale, încercând să reliefăm câte ceva din specificul adevărului estetic sau artistic. În atare sens, ni se pare oportun să pornim de la delimitarea surselor cunoaşterii de care este capabilă arta. Cercetări întreprinse pe acest orizont conduc la ideea că există cel puţin patru nivele ale experienţei, la care arta are putinţa să exprime un anume adevăr[7]. Este vorba despre: sensibilitatea subiectivităţii individului; subiectivitatea colectivă a unui popor constituită istoric; calităţile perceptibile primare ce întemeiază experienţa noastră fundamentală; semnificaţia care luminează sensul superior al experienţei. Să le examinăm, în ordine, pe fiecare.

---

[6] Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation*, book 1§ 6–16.

[7] Vezi Kenneth Dorter, *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 48, Number 1, Winter, 1990, p. 40; Albert Hofstadter, *Truth and Art*, Columbia University Press, 1965; Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Editura Meridiane, vol. II, 1976; Colectiv, *Estetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1983, pp. 131–137.

Cea mai recunoscută virtute cognitivă a artei rezidă în aceea că ea poate exprima adevărul despre emoţiile şi sentimentele pe care le trăim. Această idee a fost discutată comprehensiv de Platon în dialogul *Legile* (II, 54,6 – 67,1 a), unde argumentează că opera de artă, îndeosebi muzica şi poezia, nu s-ar cuveni judecată în funcţie de plăcerea pe care ne-o aduce; altul ar trebui să fie criteriul pentru valorizarea ei, anume dacă reflectă bine şi orientează corect, din punct de vedere moral, afectivitatea noastră. Această perspectivă platoniciană a fundat „teoria expresiei" în artă; dezvoltările ei ulterioare, însă, au acceptat numai primul dintre cele două criterii de apreciere a artei propuse de Platon: cât de bine reflectă opera artistică trăirile noastre afective.

De asemenea, este cunoscut faptul că arta are posibilitatea de a rosti, cu mijloace specifice, un tip de adevăr despre viaţa noastră emoţională, în măsura în care măiestria artistului izbuteşte să o exprime în chip autentic. Despre trăirile unei persoane aflate într-o situaţie limită, un scriitor poate să realizeze pagini de un dramatism profund, în stare să ridice la nivelul cel mai înalt tensiunea afectivă a cititorului, care, prin empatie, va retrăi adevărul unor sentimente zguduitoare.

Iată un pasaj edificator în sensul celor arătate, unde Euripide surprinde teribilul zbucium sufletesc al Medeei – eroina din tragedia cu acelaşi nume –, cuprinsă de dorinţa inflexibilă de răzbunare împotriva lui Iason şi iubirea faţă de copiii săi, pe care hotărăşte, totuşi, să-i ucidă: „O, nu, o, suflete, nu tu, nu săvârşi / Mişelnicul omor ! Sărmane, nu-i lovi. / Tu cruţă-i pe copii, că te vor bucura / Deşi vor vieţui departe, despărţiţi. / Ba, duhuri, morţi din Hades greu răzbunători, / Nu se va pomeni că eu mi-am părăsit / Copiii-ntre duşmani, să-şi bată joc de ei. / Oricum tot vor muri; şi dacă li s-a dat, / Chiar eu am să-i ucid, că eu mi i-am născut. / E totul rânduit. Nici cum nu vor scăpa !"[8]

[8] *Tragicii greci*. Antologie, studiu introductiv şi comentarii D. M. Pippidi, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 86.

Dacă referitor la aceleaşi sentimente ale Medeii, un autor va face afirmaţii explicite, care vor permite cititorului să formuleze judecăţi clare despre acestea, vom avea de-a face cu un adevăr conceptual, nu cu unul estetic, iar textul în cauză va căpăta forma discursului teoretic, fără nici o legătură cu arta literară.

Facultatea specifică ce o deţine arta, de a transmite un adevăr care vizează nivelul subiectivităţii individuale, este mult mai elocventă în cazul muzicii. Aici este posibil ca ascultătorul, instalat într-o tăcere lăuntrică deplină, cuprins de glasul muzicii, să simtă şi să înţeleagă imediat dacă succesiunea emoţiilor şi sentimentelor redate de sonorităţile şi temele unei simfonii au un anume sens, dacă sunetele care le dau viaţă sunt profunde ori superficiale. Pentru a fi convingătoare, din punct de vedere estetic, trăirile afective astfel exprimate trebuie să reprezinte mai mult decât idiosincraziile artistului. Încercarea lui de a evoca frământările caracteristice vremii sale, precum şi nevoia de bucurie şi lumină a contemporanilor şi, fireşte, a omului dintotdeauna, răspunde rostului muzicii şi interesului ascultătorilor.

Vorbind despre puterea artei sunetelor de a rosti adevărul despre om şi despre sensul existenţei, George Bălan face o exegeză pătrunzătoare şi totuşi amendabilă pe alocuri. El spune că pentru muzica de dinainte de romantism, armonioasă, luminoasă şi echilibrată, fără a pluti într-o viziune idilică, „a exprima adevărul însemna înainte de toate să dezvăluie esenţa ultimă a omului, despre care credea, cu cea mai de nezdruncinat convingere, că este alcătuită din lumină, armonie şi frumuseţe. *Ars antiqua*, *ars nova*, renaşterea şi preclasicismul, barocul şi clasicismul – au fost unanime în a proclama *acest* adevăr despre fiinţa omului şi l-au rostit timp de vreo cinci secole ca un «memento», într-o vreme când solicitarea tot mai acaparantă a omului de multiple tendinţe centrifuge ameninţa cu smulgerea acestuia din centrul său spiritual (ceea ce s-a şi întâmplat)”[9].

---

[9] George Bălan, *Mică filosofie a muzicii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975, p. 49.

4. Arta rosteşte un adevăr despre om şi lume. După această acoladă, ce are tâlcul ei, revenind la tema noastră, am adăuga că norma veracităţii estetice pretinde ca trăirile individuale să fie împărtăşite şi de ceilalţi, adică particularul să reflecte universalul. În acest sens, arta are putinţa de a mărturisi adevărul despre interioritatea noastră afectivă şi ideatică într-un mod uneori mai autentic şi mai profund decât o pot face ştiinţele discursive.

În altă ordine de idei, putem vorbi despre adevărul artei din perspectiva subiectivităţii colective a unui popor constituită istoric. Aceasta presupune interpretarea veracităţii creaţiei artistice, ţinând seama, între altele, de contextul tradiţiei şi valorilor culturale în care se circumscrie. Este larg acceptată ideea că, în genere, culturile privite în sens istoric se disting prin însuşiri care le individualizează în plan universal. Aceste însuşiri trimit la elementele de conţinut, formale şi stilistice, ceea ce legitimează teza conform căreia creaţiile artistice, deşi au o dimensiune universală, sunt mai pline de înţelesuri şi mai corect valorificabile în mediul cultural de care aparţin, decât în afara lui. Explicaţia vine din faptul că, în esenţă, opera de artă reflectă un fond cultural comun unei anumite comunităţi umane şi, totodată, ceva individual, ce ţine de personalitatea autorului. Orice ar încerca un autor să exprime într-o operă, întotdeauna o va face, în genere, sub înrâurirea tradiţiilor şi valorilor proprii culturii de care aparţine, a unui stil cultural. Modul său de raportare la lume, experienţele pe care le evocă inevitabil conţin ceva esenţial din particularităţile culturii sale.

În acest sens, creaţiile reprezentative ale artei universale depun mărturie grăitoare. Muzica lui Enescu poartă în sine expresia profundă şi fermecătoare a sufletului şi atmosferei româneşti. *Suita sătească*, *Impresiile din copilărie*, *Sonata a treia în caracter popular*, *Sonata în fa minor*, *Simfonia a treia*,

Octuorul, *Dixtuorul* etc. sunt compoziţii ce sublimează în substanţa muzicală nobleţea sentimentului nostalgic „dureros de dulce", parfumul locurilor de la noi, idei şi teme folclorice, prin care spiritul românesc trece în universalitate. La fel putem vorbi despre creaţiile lui Bach şi Beethoven, Fauré şi Ravel, Musorgski şi Borodin, Homer, Dante, Shakespeare, Hölderlin, precum şi despre oricare alt mare creator, care înveşniceşte prin operă spiritul culturii din care provine.

Desigur, această chestiune o avea în vedere Hegel, afirmând că arta redă spiritul poporului dintr-o anumită epocă (*Zeitgeist*). Consonant oarecum cu tema în discuţie este punctul de vedere heideggerian, după care „lumea poporului istoric" include relaţiile de viaţă fundamentale ce configurează un destin. Pornind de la o astfel de cuprindere atotstăpânitoare de raporturi deschise „şi prin ea, acest popor se găseşte pe sine, ajungând la împlinirea destinului său"[10]. O asemenea lume „operează" în creaţie ca o „survenire a adevărului". Expresivă, durabilă în faţa zbuciumului istoriei, opera luminează adevărul comunităţii umane în forma poporului, a naţiunii. Preluând o idee cunoscută în estetică, Heidegger arată, însă, că în operă frumuseţea nu se adaugă acestui adevăr nonteoretic identificat, în fond, cu „adevărul fiinţei". Când „se aşează în operă", adevărul apare, dar apariţia este tocmai „această fiinţă a adevărului în operă, şi ca operă, frumuseţea"[11]. Prin urmare, frumosul vine odată cu adevărul în creaţia artistică, încât el nu se limitează să fie doar obiect al plăcerii.

Se cuvine să mai adăugăm că, într-o anumită măsură, reflectarea la nivel artistic a valorilor specifice unei culturi este un act spontan. Chiar şi atunci când un artist nu încearcă în mod

---

[10] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere şi note Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu. Studiu introductiv: Constantin Noica, Bucureşti, Humanitas, 1995, p. 65.

[11] *Ibidem*, p. 109.

deliberat să influenţeze, să interpreteze ori să exprime valorile ce ţin de matricea spirituală de la care se revendică, să le sublimeze în creaţie, el o face totuşi inevitabil.

Cele două nivele ale cogniţiei estetice, la care ne-am referit mai sus, pun în evidenţă posibilitatea artei de a dezvălui adevărul despre om, atât în plan individual, cât şi comunitar, în sensul culturii în perspectivă istorică. Oricum, arta revelează ceva nu doar despre subiectivitatea experienţei, ci şi despre lumea experienţei în sine; ceva care nu este accesibil înţelegerii conceptuale. În percepţia imediată a realităţii recunoaştem imagini care sunt combinate într-o experienţă totală. Americanul Kenneth Dorter spune că aceste imagini sunt compozite şi presupun unele calităţi primare ale obiectelor, precum sunt forma, culoarea, sunetul, parfumul etc. Deşi, în ordine logică, aceste calităţi sunt anterioare alcătuirii imaginilor, ele nu sunt anterioare empiric. Aceasta se poate observa în faptul că experienţa noastră imediată este fundată pe „lucrurile" întruchipate în imagini, pe care abia ulterior le analizăm din perspectiva calităţilor primare constitutive. De exemplu, cele mai importante calităţi primare, ca forma şi culoarea, sunt inseparabile vizual, cu toate că distingem particularităţile lor vizuale, în sens pozitiv sau negativ, ca şi graniţa dintre ele[12].

Pentru că în experienţa noastră obişnuită, calităţi precum sunt culoarea, forma, sunetul sunt cumva „absorbite" în imaginea lucrului perceput, ele sunt experimentate numai derivat; nu în ele însele, ci incluse în obiect. Nici o analiză nu ne poate ajuta să înţelegem natura lor empirică, întrucât ele sunt empiric primare. Analiza lungimii de undă a culorilor, de pildă, ne va permite să înţelegem geneza fizică a propriei noastre experienţe a culorilor, dar calitatea acestei experienţe în sine nu rămâne mai puţin frustă şi inefabilă. Cu toate limitările sale convenţionale şi stilistice, totuşi arta are mai degrabă puterea de a

[12] Cf. Kenneth Dorter, *op. cit.*, p. 32–39.

realiza imagini convingătoare ale calităţii sunetului, culorii, formei, greutăţii etc. privite în sine, decât să le prezinte ca simple însuşiri ale lucrurilor[13]. Cu alte cuvinte, ea oferă posibilitatea de a vedea aceste calităţi prin ceea ce sunt ele în sine.

Aşadar, arta are capacitatea de a revela, în chip propriu, adevărul despre lume, făcând evidente, între altele, calităţile primare ale lucrurilor ce structurează experienţa noastră, dar care sunt, de regulă, ascunse în această experienţă. Relevant este „minimalismul", în domeniul artelor grafice. Se pare că cel dintâi reprezentant al curentului menţionat este Kazimir Malevich. Lucrarea sa, din 1915, intitulată *Pătratul roşu*, nu este nimic altceva decât o formă dreptunghiulară plasată pe fondul unei pânze albe. Mai cunoscută este o altă lucrare a lui, purtând titlul *Alb pe alb* (1918), ce reprezintă un pătrat alb dispus pe o pânză tot albă, însă de o altă nuanţă. Picturi de acest tip, care au devenit obişnuite după cincizeci de ani, atrag atenţia asupra culorilor şi formelor particulare, cu o evidenţă şi într-un context focalizat pe ceea ce nu ne poate oferi experienţa comună.

O creaţie artistică, apelând la o asemenea economie a mijloacelor de expresie, este mai greu de realizat în muzică. Şi totuşi, anumite lucrări simfonice, din anii '60 ai veacului trecut, angajează minimalismul în diferite proporţii, folosind tonurile pure, cu un minimum de organizare melodică, cum ar fi aceeşi notă cântată consecutiv, uneori cu suprapuneri de instrumente diferite, în intervale variate de timp. Desigur, putem recurge şi aici la exemple[14], dar ceea ce am vrea să subliniem este

---

[13] Cf. *Ibidem*, p. 39.

[14] Se citează drept cel mai timpuriu antecedent al minimalismului Claude Debussy, cu prima parte a *Sonatei pentru flaut, violă şi harpă* (1915), deşi romantismul său pasional este mai afin cu tradiţia sec. XIX decât cu cea a sec. XX. Tehnica minimalismului a devenit foarte cunoscută prin anii '60 ai secolului trecut. Exemple: Krzysztoff Penderecki, cu partea de început a

următorul aspect: chiar şi atunci când nu apelează la minimalismul sever, arta ne poate face conştienţi de anumite forme, culori şi tonalităţi prin mijloace mult mai subtile, cum ar fi utilizarea lor în modalităţi şi contexte neaşteptate, în stare să capteze atenţia publicului.

Dacă ţinem seama de tradiţie, reprezentarea calităţilor senzoriale nu ar fi considerată o funcţie importantă a artei, cu toate că dezvăluie un anume adevăr despre lume. Un asemenea procedeu este numit de Kant drept „arta jocului frumos al senzaţiilor" sau arta tonalităţii muzicale, pe care el o socoteşte ca fiind o formă semnificativă a creaţiei estetice[15]. Pe de altă parte, Heidegger opinează că arta nu reprezintă calităţile primare ale obiectelor, cum am arătat mai sus, numai pentru a oferi plăcere publicului, ci şi pentru a dezvălui, din ascunsul ei, natura tainică a ceea ce el numeşte Pământul, deci a realităţii[16].

Există o altă modalitate prin care arta poate revela ceva despre lume: o modalitate care, pentru finalităţi filosofice, este mult mai importantă decât calităţile primare ale obiectelor. Dacă experienţa noastră se constituie pornind de la bază, de la calităţile primare ale realităţii, sensul acestei experienţe se configurează undeva la limita de sus şi într-un alt fel. Între aceste limite, inferioară şi superioară, ale experienţei estetice

Sonatei pentru violoncel şi orchestră (1964); Gyorgy Ligeti, cu prima mişcare din *Concertul pentru violoncel* (1966); Morton Feldman, cu *False relaţii* şi *Sfârşitul prelungit* (1968).

[15] Vezi Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu, Alexandru Surdu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 208–209. Kant pretinde că „jocul senzaţiilor" nu este o modalitate a frumosului, ci numai o formă a plăcerii. Mai târziu el aduce o corectură acestei afirmaţii, admiţând jocul senzaţiilor, pe care îl distinge numai de senzaţiile de agreabil.

[16] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, p. 124.

acţionează puterea extraordinară a artei de a aduce în prezenţă ceva din natura ascunsă a lumii.

5. Experienţa noastră evocă o semnificaţie şi dobândeşte un sens. Experienţa noastră obişnuită referitoare la lume nu se odihneşte în ea însăşi; întotdeauna ea trimite dincolo de sine. Nu suntem mulţumiţi să ştim numai ce se întâmplă în lume, ci ne întrebăm mereu ce semnificaţie au faptele şi evenimentele petrecute. În cazul evenimentelor particulare, putem da explicaţii, interpretări particulare. Dar atunci când astfel de interogaţii vizează unele aspecte ale lumii experienţei în totalitatea ei, răspunsul poate fi dat numai în termenii a ceea ce depăşeşte experienţa însăşi; ceva ce nu apare în orizontul lumii, dar care împarte semnificaţia cu ea. Este ceva analog luminii: ea însăşi nu poate fi văzută ca atare, dar este prezentă în obiectele pe care le face vizibile. Altfel spus, experienţa noastră evocă o semnificaţie şi, în acelaşi timp, ea dobândeşte sens în lumina a ceea ce este evocat.

Impulsul prin care experienţa devine evocatoare în felul arătat determină gândul să năzuiască spre transcendent, ceea ce iniţial a luat forma religiei. În fapt, religia a rezervat un loc important artei, luând în consideraţie puterea sa de reprezentare a suprasensibilului, în opere ce fac parte din experienţa noastră directă. Capacitatea artei de a reprezenta semnificaţii ale obiectelor perceptibile senzorial a fost surprinsă de Kant în doctrina ideilor estetice. Filosoful argumentează că: „Prin ideea estetică înţeleg acea reprezentare a imaginaţiei care dă mult de gândit, fără ca totuşi să i se potrivească un gând determinat, adică un concept; deci nici o limbă (limbaj, n.n.) nu o poate exprima şi face inteligibilă în întregime (...) Poetul îndrăzneşte să prezinte în mod sensibil idei ale raţiunii despre fiinţe invizibile, raiul, iadul, eternitatea, creaţia etc.; de asemenea, el înfăţişează sensibil evenimente ori sentimente pentru care experienţa îi oferă

într-adevăr exemple, cum ar fi moartea, invidia şi toate viciile, iubirea şi faima, depăşind însă limitele experienţei cu ajutorul imaginaţiei, care încearcă să egaleze raţiunea în atingerea unei culmi. Această înfăţişare sensibilă deţine o perfecţiune pentru care nu găsim în natură nici un exemplu"[17].

Continuând ideea kantiană, dar într-un alt orizont de gândire ce se refuză metafizicii tradiţionale, Heidegger renunţă la vechile concepte estetice explicative din cuplul „materie – formă", socotindu-le uzate, şi instituie în locul lor conceptele sugestive, de tip intuitiv, „pământ – lume", cu indiscutabile conotaţii mitico-poetice. Este o nouă abordare, cu intenţia mărturisită de a revigora reflecţia filosofică referitoare la opera de artă. În viziunea lui Heidegger, „Pământul" (*Ursprung*) devine aici „termenul generic" pentru dimensiunea materială a operei de artă, „care face imposibilă orice tentativă de pătrundere în ea"[18]. Astfel, conceptul „Pământ" transferă atenţia de la opacitatea şi exterioritatea mută a materialului, a corporalităţii ce participă la operă, către zona ascunsă a interiorităţii acestui material, de unde „izbucneşte" în afară, într-o multitudine de forme. Acest mister interior este locul de început al cunoaşterii şi în acelaşi timp şansa dezvăluirii lui parţiale. Prin urmare, dimensiunea corporală implicată în operă dobândeşte astfel „sufletul ei de pământ" şi, din opacă, devine misterioasă, ceea ce reliefează adevăratul şi mereu actualul mister al operei de artă[19].

Pe temeiul dezvoltărilor teoretice amintite, Heidegger susţine că puterea de a exprima semnificaţii în forme ce se adresează sensibilităţii noastre constituie sensul fundamental, în care opera dezvăluie câte ceva din ascunsul sau misterul lumii. În tendinţa de aducere în prezenţă a acestui necunoscut, experienţa noastră nu este reductibilă la claritatea discursului teoretic. Ca

---

[17] Immanuel Kant, *op. cit.*, pp. 208–209.
[18] Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 124.
[19] Cf. *Ibidem*.

orice formă a realităţii, Pământul, în accepţiunea heideggeriană, are atât calităţi primare perceptibile senzorial, cât şi o interioritate ascunsă privirii; numai împreună cele două nivele alcătuiesc întregul. De aceea, el este accesibil mai mult gândirii evocative decât celei teoretice (conceptuale); mai mult imaginaţiei decât raţiunii seci, riguroase. Ceea ce, de exemplu, se dezvăluie prin sine în celebrele sculpturi ale lui George Apostu, intitulate *Tată şi fiu*, *Iisus răstignit*, *Fluturi*, nu este reductibil la o cunoaştere conceptuală. Sentimentul continuităţii vieţii sub aripa ocrotitoare a dragostei părinteşti; iubirea până la jertfa de sine pentru mântuirea neamului omenesc; puritatea înălţătoare a aspiraţiei spre strălucirea azurului dezmărginit al cerului sunt expresii ale emoţiei estetice, pe care o trăim în contact cu operele amintite. Ele ne procură un alt tip de cunoaştere şi un alt adevăr mult mai bogat şi mai încărcat de sensuri profunde. Aici, în termeni heideggerieni, dimensiunea de „pământ" a operei nu angajează calităţile ei primare sezoriale, ci îndeosebi fundamentele experienţei noastre. Este, aşadar, o confirmare a ceea ce s-a spus, că templul grec face prezentă în el divinitatea însăşi.

Teza conform căreia arta poate aprehenda şi, totodată, exprima natura a ceea ce dă semnificaţie universală experienţei umane este cea mai veche şi mai larg acceptată; ea cuprinde o interpretare a rolului artei, dar şi temeiul distincţiei dintre artă şi filosofie sau oricare alte modalităţi de cunoaştere teoretică.

Într-o excelentă lucrare, apărută în deceniul şapte al veacului trecut, Werner Hofmann, pledând în favoarea ideii că „demersul artistic nu poate fi despărţit de procesele spirituale, că trebuie conceput în esenţa sa, ca dialog spiritual cu «lumea» şi conţinuturile ei"[20], susţine cu argumente convingătoare specificitatea cognitivă a artei simbolice şi, într-o mai mică

---

[20] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, traducere de Elisabeth Axmann-Mocanu şi Bucur Stănescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, p. 185.

măsură, a celei imitative. El spune că: „Din momentul în care contemplarea a fost considerată ca fiind cea mai deplină cunoaştere, acţiunea de cunoaştere prin opera de artă era superioară celei rezultate din gândirea discursivă”[21]. Dacă, de la Baumgarten încoace distingem, în mod curent, între perfecţiunea «estetică» şi cea «logică», afirmă Werner Hofmann, ni se pare firesc să constatăm că „perfecţiunea inerentă artei o face să fie o formă mai deplină şi mai înaltă a cunoaşterii decât cunoaşterea discursivă”[22]. Temperând entuziasmul filosofului german, nu se poate să nu recunoaştem câtă dreptate are în aspectele de fond ale temei examinate.

Dacă arta nu ne oferă nici un fel de cunoaştere conceptuală a lumii, ea ne propune, totuşi, un tip propriu de cunoaştere, graţie capacităţii sale deosebite de a da expresie trăirilor afective, culturale, percepţiilor şi semnificaţiilor circumscrise lumii date prin experienţă.

---

[21] *Ibidem.*
[22] *Ibidem*, p. 186.

V. AUTONOMIA ESTETICULUI

1. Tudor Vianu sau patosul unei filosofii a operei de artă. Edificiul creației lui Tudor Vianu are un fundament trainic și acesta este valoarea. Fie că îi caută ființa și funcționalitatea în plan teoretic, fie că îi urmărește prezența la nivelul analizei concrete a fenomenului artistic, valoarea este steaua călăuzitoare a eforturilor ce au trasat definitiv conturul personalității marelui învățat. Propria-i mărturisire întărește și confirmă aserțiunea noastră: „Necontenit drumurile cugetării mele s-au oprit în fața ideii de operă, încât filosofia operei de artă a constituit obiectul principal al cercetărilor mele”[1].

De aceea, nu ni se par oportune și nici exacte extrapolările care îl identifică pe gânditor cu unul sau altul dintre liniamentele contribuțiilor sale la evoluția spiritualității românești și universale. Apreciat îndeosebi ca estetician cu mari merite în domeniu[2], ceea ce este întru-totul adevărat, credem totuși că filosofia, estetica, morala, logica, sociologia, lingvistica, stilistica, teoria și istoria literară – domenii pe care le-a cultivat în proporții diferite – sunt trasee ale cugetării sale, ce converg spre configurarea unei filosofii

---

[1] Tudor Vianu, *Punct de plecare*, în „Postume”, București, Editura pentru Literatură Universală, 1960, p. 167.

[2] Vezi G. Călinescu, *Viața literară*, oct. 1928; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1900–1937*, București, Editura „Socec”, p. 62; *Istoria filosofiei moderne*, vol. V, București, 1941, pp. 271–278; Ion Ianoși, *O operă estetică – o estetică a operei*, în Tudor Vianu, *Estetica*, București, Editura pentru Literarură, 1968, p. V.

a operei, îndeosebi a operei de artă. Acest proiect a concentrat năzuințele sale teoretice de o viață, spre a dobândi un mod de înțelegere a lumii dintr-un unghi estetic și a reface legătura cu marea tradiție de gândire, de la vechii greci, la lumea modernă, care a întreținut aspirația către unitate, către armonia lumii.

De ce o filosofie a operei de artă? Pentru că, în concepția lui Tudor Vianu, integrată unei orientări susținută de spirite ilustre, de la Aristotel, la Humboldt și, mai aproape, la Croce, opera de artă este expresia armoniei, a cosmicitătii în ordinea umanului. Ea semnifică „un cosmos definitiv și desăvârșit", în care se regăsesc obiectivate „silințele de autoorganizare a universului și expresia supremă a activităților creatoare ale omului"[3]. Profund întemeiată axiologic, întrucât are ca dimensiune fundamentală valoarea, opera de artă poate fi înțeleasă „ca un program al vieții spirituale a omului"[4]. Prin ea, umanul se definește valoric.

Aspirând necontenit către un asemenea ideal înalt, elaborarea unei filosofii a operei de artă, creația lui Tudor Vianu scapă compartimentărilor înguste și se relevă ca o unitate în diversitate, ca un tot armonios ridicat pe o solidă structură axiologică. Articularea acestei structuri l-a preocupat pe autor încă de la debutul studiilor sale teoretice, ceea ce îl va determina să mărturisească, spre amurgul vieții, că problema valorilor este o preocupare a sa mai veche. Evitând simplificările reducționiste, trebuie să menționăm totuși că intrarea lui Tudor Vianu, în jurul anului 1920, în spațiul publicisticii filosofico-estetice, va contribui la amplificarea problematicii abordate până atunci și la introducerea unei noi perspective – cea axiologică.

2. Esteticul în contextul filosofiei valorii. Sedus mereu de proiectul unei filosofii a operei de artă, Vianu a consacrat studii riguroase și sistematice esteticii și filosofiei valorilor, fără a se

---

[3] Tudor Vianu, *Semnificația filosofică a artei*, în „Filosofie și poezie", București, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 104.

[4] *Ibidem*, p. 105.

dezinteresa câtuşi de puţin de evoluţia fenomenului artistic concret. Pe fondul formaţiei sale neokantiene, asimilând temeinic estetica germană, clasică şi modernă, precum şi rezultatele cercetărilor premergătoare contemporane lui, şi-a asigurat resursele generalizărilor teoretice, desfăşurarea liberă a ideilor sale, ceea ce i-a conferit autoritate şi prestigiu aparte în cultura noastră. Nu poate fi neglijat nici faptul că această orientare a cercetărilor întreprinse de el se circumscrie perfect în preocupările manifestate în cultura românească din perioada interbelică, în direcţia extinderii şi aprofundării studiilor de estetică, al recursului tot mai insistent la criteriul estetic în aprecierea creaţiilor artistice. Se continua astfel o tradiţie în domeniu inaugurată şi la noi în veacul trecut, cel puţin de la Maiorescu încoace. Autonomizarea esteticii însăşi, în sensul unei discipline de gândire distincte, se afirma ca un proces care solicita adâncirea analizei specificităţilor esteticului, a virtuţilor umanizatoare ale acestuia, prin care se căutau răspunsuri la întrebările puse de amplitudinea dezvoltării artei româneşti[5]. În această perioadă, cărturari de marcă, precum: Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Mihail Dragomirescu, George Călinescu, Paul Zarifopol, Mihai Ralea, Lucian Blaga şi alţii, preluând şi sporind zestrea cercetărilor de la finele veacului trecut, pun în relief rolul deosebit al fenomenului estetic în ansamblul unei culturi; orientează atenţia asupra sferei şi configuraţiei valorilor estetice şi, în consonanţă cu opiniile ce se afirmau în gândirea europeană şi universală, subliniază dimensiunea axiologică a esteticii.

Într-un atare context se plasează contribuţiile de referinţă ale lui Tudor Vianu, la evoluţia esteticii şi filosofia artei. Fireşte, nu ne-am propus *hic et nunc* o abordare de ansamblu a acestor contribuţii, deşi o asemenea tentativă nu ar fi lipsită de interes şi nici importantă. Ceea ce ne interesează în mod deosebit aici este

---

[5] Cf. Ion Pascadi, *Estetica lui Tudor Vianu*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968, p. 8.

altceva, anume: cum se reflectă în gândirea lui Tudor Vianu una dintre temele majore cu privire la esenţa artei, care polariza aprinse confruntări de opinii în epocă, cu ecouri prelungite până astăzi. Este vorba de autonomia esteticului, problemă care este, în fond, o expresie a viziunii estetice asupra artei.

Să menţionăm, din capul locului, că fundamentul teoretic al autonomiei esteticului l-au pus mai întâi Kant[6], prin cunoscuta teorie a „frumuseţii libere"[7], distinctă de „frumuseţea aderentă" sau frumuseţea ca simbol al moralităţii[8], urmat, în veacul recent încheiat, de Benedetto Croce, care a dus o luptă îndârjită împotriva tendinţei de a căuta în artă „idei" sau „moralităţi", satisfacţii de ordinul agreabilului sau impulsuri sentimentale, şi a susţinut teoria artei ca „intuiţie lirică", a artei ca „pură viziune" şi „pură liricitate, în apărarea autonomiei diverselor forme de activitate spirituală"[9]. În fapt, Croce propunea o soluţie filosofică autentică la disputa dintre „conţinuitiştii" hegelieni şi „formaliştii" herbartieni[10], soluţie penetrantă, care a câştigat îndată numeroşi partizani, între care amintim pe Paul Zarifopol,

---

[6] De fapt, veacul al XIX-lea este considerat ca fiind prin excelenţă epoca autonomiei artei. Ca efect al acestei orientări, eliberată de sub comandamentul tendinţelor extraestetice, arta universală a cunoscut, în perioada de care vorbim, o explozie de talente şi opere, care nu poate avea nici o analogie în epocile anterioare.

[7] Vezi Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

[8] Definind iniţial plăcerea fără interes, fără concept, fără vreo reprezentare a unui scop, ca atribute fundamentale ale frumuseţii, Kant a introdus conceptul „frumuseţii aderente" şi cel al „frumuseţii ca simbol al moralităţii", ceea ce a permis teoreticienilor un lung şir de polemici referitoare la „contradicţiile" cuprinse în estetica sa.

[9] Vezi Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971.

[10] Cf. N. Tertulian, *Benedetto Croce şi problema autonomiei artei*, în „Critică, estetică, filosofie", Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972, p. 71.

Eugen Lovinescu, George Călinescu –, apărând fiecare, cu inflexiuni şi accente proprii, autonomia esteticului[11].

În climatul frământărilor teoretice sugerat mai sus, Tudor Vianu, în fiinţa căruia coabitau filosoful şi poetul, a pus în acţiune o amplă desfăşurare ideatică şi argumentativă, sprijinită preponderent pe fapte de cultură şi mai puţin pe speculaţia metafizică, pentru apărarea „purităţii" artei de orice intruziuni şi subordonări, care i-ar putea prejudicia iremediabil esenţa. El a supus unei critici nuanţate amintita dispută dintre „conţinuitişti" şi „formalişti"; s-a remarcat ca un apărător temperat al autonomiei esteticului, convins fiind că arta nu poate fi altfel considerată decât dinlăuntrul ei însăşi.

O poziţie aproape liminară în dezvoltările teoretice din *Estetica*, dar şi din alte lucrări consacrate, parţial sau integral, operei de artă, o deţine distincţia dintre estetic şi extraestetic având ca temei existenţa frumosului, distincţie pe care o regăsim la Hegel, Vischer, Croce, dar numai ca un început de unde discursul este condus în alte direcţii. Această disjuncţie este un preludiu la afirmarea autonomiei esteticului. În opinia esteticianului român, estetica îşi restrânge sfera de cuprindere numai la frumosul artistic[12], care nu reprezintă altceva decât „artă autentică" definită prin opoziţie cu natura. „Considerată ca o ştiinţă a spiritului, estetica nu poate cerceta decât frumosul artistic, care este o operă", un produs faţă de frumosul natural ce reprezintă un dat. Considerat în plan axiologic, frumosul artistic întruchipează o valoare şi aceasta nu este alta decât valoarea estetică, obiectivată într-o operă

[11] Vianu face deosebire între frumosul natural şi frumosul artistic. El consideră că natura este numai resimţită frumoasă, din motive care nu au nimic estetic în ele. De aceea, estetica, înţeleasă ca ştiinţă a operei, trebuie să se limiteze la cercetarea frumosului artistic (Cf. *Transformările ideii de om*, 1946, p. 13–14). Frumosul natural pare a fi un element dat, iar cel artistic este un produs, o operă.

[12] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 10.

de artă, fără a o acoperi în întregul ei. Căci opera de artă este o totalitate, o structurare ierarhică. „Ea reprezintă subsumarea mai multor valori sub categoria largă a valorii estetice”[13]. De aceea Vianu, în *Estetica*, defineşte mai întâi valoarea estetică în raport cu alte valori ce coexistă în unitatea culturii şi apoi se opreşte asupra operei de artă şi supune unei analize fenomenologice structurile artistice. Ţinând seama de evoluţia gândirii filosofului, trebuie să amintim că dacă la un moment dat, gânditorul distinge între „esteticul pur”, ce ar constitui obiectul de studiu al unei estetici „autonome”, şi o „ştiinţă generală a artei”[14], căreia i-ar reveni cercetarea relaţiilor dintre artă şi viaţa religioasă, socială, filosofică etc., în cele din urmă, viziunea lui cunoaşte o modificare importantă, întrucât consideră că „esteticul” se confundă cu „artisticul”, „valoarea estetică”, „frumosul” cu „opera de artă”[15].

3. Caracterul absolut al valorii estetice. Pe fondul general al filosofiei valorilor, Tudor Vianu desfăşoară o riguroasă analiză a valorii estetice şi pune în relief, cu nuanţările cuvenite, ideea autonomiei esteticului. Analiza debutează prin stabilirea deosebirii dintre valoare şi bunul estetic, arătând că valoarea este o categorie ideală şi numai prin subsumare datele brute ale existenţei devin bunuri[16]. Dintr-o atare perspectivă, nu un oarecare lucru constituie valoare, ci numai acea calitate a lui care este în măsură a satisface o anumită dorinţă. Aşadar, pentru noi, un obiect devine estetic numai atunci când îl gândim în sfera valorii respective. Mai corect, o lucrare simfonică poate să nu fie considerată nicicând un bun artistic de către o persoană căreia îi este străină complet muzica clasică, întrucât percepţia unei

[13] *Ibidem*, p. 80.
[14] Tudor Vianu, *Arta şi Frumosul*, 1931, p. 153.
[15] Ion Ianoşi, *op. cit.*, p. XXXI.
[16] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 50.

asemenea lucrări nu o va subsuma acelei categorii numită valoare estetică. Numai o astfel de subsumare face dintr-un obiect inexpresiv o operă de artă sau un bun economic, un simbol religios, în funcţie de valoarea în sfera căreia este reprezentat[17]. Deci, valorile înţelese ca nişte categorii, au o „pură existenţă ideală", ceea ce le conferă o anumită autonomie. Căci, în concepţia lui Vianu şi a unei întregi orientări axiologice impusă în epocă, lumea valorilor este, în fond, o lume de sensuri, diferită de universul reic, de sfera obiectelor fizice care ne înconjoară.

Decelând elementele caracteristice ale valorii estetice, Tudor Vianu rezervă acesteia un loc aparte în şirul valorilor. Pe linia unui orizont de gândire neokantian, el distinge valorile-mijloc de valorile-scopuri, pentru a susţine că valoarea estetică este un scop absolut al conştiinţei[18]. Ea se diferenţiază de valorile-mijloace, cum sunt cele economice, politice, dar şi de valorile-scopuri relative, care dau naştere unor bunuri preţioase în ele însele, dar numai în legătură cu o anumită formă de viaţă, aşa cum sunt valorile morale, a căror valabilitate se restrânge la anumite tipuri de societăţi, în calitatea ei de scop absolut[19], valoarea estetică se „sustrage mişcării şi varietăţii istoriei şi societăţii"[20]. Ea este expresia universalităţii şi eternităţii în artă şi se ridică deasupra elementelor perisabile, care fac opera vulnerabilă în faţa eroziunii timpului. „Operele de artă par astfel a îmbătrâni numai prin ceea ce este eteronomic în ele. Prin ceea ce ele cuprind autonom-estetic, operele artei înfruntă timpul"[21].

---

[17] *Ibidem.*

[18] Idem, *Introducere în teoria valorilor*, în *Opere*, vol. 8, Bucureşti, Editura Minerva, 1979, p. 113.

[19] Ideea valorii estetice ca scop absolut a fost pusă în relief de cercetarea modernă, lucru perfect cunoscut lui Vianu. Este vorba de lucrările lui J. Cohn (*Einführung in die Ästhetic*, în „Zeitschrift für Ästhetic", X, 1921) etc. – autor la care se raportează şi Vianu.

[20] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 51.

[21] *Ibidem.*

Esteticul este autotelic, ceea ce legitimează caracterul său absolut. În afara lui nu există artă şi acest lucru îl susţine Vianu în mod consecvent, fapt care i-a atras acuzaţia nejustificată din partea unora că ar subaprecia virtuţile educative ale artei. În realitate, gânditorul nu a pretins altceva decât ca arta să fie considerată prin ceea ce are ea specific şi nu altfel. Pentru că arta nu se poate substitui operelor cu caracter didactic, moral şi politic; ea nu învaţă pe nimeni nimic, după cum nu constituie un model, o pildă care ar putea fi urmată nici măcar de creatorii înşişi[22]. „Arta educatoare şi moralizatoare trece în rândul bunurilor etice sau politice, dar iese din acela al bunurilor estetice. Este imposibil de a deplasa valorile din sfera scopurilor în aceea a mijloacelor, fără sacrificiul caracterului lor propriu"[23]. Autonomia esteticului cere ca opera de artă, care „opreşte clipa în loc", să fie valorizată în ea însăşi, nu în vederea unei valori noi, care ar depăşi-o.

4. Autonomie versus autonomism. Autonomia esteticului ni se dezvăluie într-o altă ipostază din analiza relaţiei dintre valori şi bunuri, prin care Vianu aduce în atenţie o problematică de acut interes teoretic. El consideră că dacă alte tipuri de valori nu sunt pe deplin întrupate în bun, acesta fiind numai o „temelie" pe care ne putem înălţa către valoare, esteticul este „topit" în bunul artistic, formând împreună una şi aceeaşi fiinţă. Altfel spus, valoarea estetică este imanentă bunului, pe când celelalte sunt libere şi îl transced. De aici rezultă că ea este aceea care dă individualitate unui bun, integrându-l astfel în sfera artisticului. În afara ei, un bun poate să fie orice, dar nu o operă de artă. O atare situaţie vine să susţină autonomia esteticului, nu să o sacrifice. Chiar dacă în opera de artă valoarea estetică coexistă cu alte tipuri de valori, ea şi le subordonează pe toate,

[22] *Ibidem*, p. 52.
[23] *Ibidem*.

afirmându-şi deplina suveranitate. Tocmai acest aspect îl are în vedere Tudor Vianu, cînd spune că valoarea estetică nu este echivalentă cu opera, întrucât aceasta reprezintă o totalitate, un cosmos, aşa cum, la rândul său, a subliniat-o şi Croce.

Apărând teza autonomiei esteticului, Vianu se fereşte cu mare grijă să nu cadă în mrejele autonomismului. Gândirea lui, în raport cu această problemă, cunoaşte o evoluţie către un echilibru izvorât din analiza mai profundă a ideilor, a conceptelor, precum şi a practicii fenomenului artistic. Dacă stăruim asupra suportului valorii estetice, vom observa că reflecţia filosofului a parcurs o traiectorie relevantă în sensul celor afirmate.

În *Estetica*, autorul aproape că nu admite realul ca suport al valorii estetice, întrucât ea este fructul unui act spontan al artistului, care i-a dat viaţă[24]. Respinge astfel poziţia esteticienilor, care aşează valoarea estetică între valorile reale, socotind că aceasta este o sursă a „dificultăţilor" ce s-ar ivi în caracterizarea esteticului. Unele lucruri ne apar frumoase, întrucât sunt operele unui artist; în acestea preţuim pe creatorul lor – argumentează Vianu, pregătind introducerea unor nuanţe conciliante. Dacă admitem acest argument, atunci valoarea estetică ar putea fi „cel mult o valoare personală străbătând prin o valoare reală"[25], şi astfel ar putea fi precizat locul ei între celelalte două mari clase de valori – reale, la care aderă lucruri, şi personale, la care aderă persoane. Dar nici această concluzie nu este satisfăcătoare, pentru că „valoarea lucrurilor şi a fiinţelor" se circumscrie valorilor existenţiale, date nemijlocit în experienţa noastră. Or, valoarea estetică, prin esenţa ei, nu intră în sfera onticului; ea aparţine culturii[26]. Astfel, Tudor Vianu

[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*, p. 54.
[26] *Ibidem*.

scoate esteticul din orizontul „valorilor reale", al existenței sau experienței practice (lucruri, acțiuni) și îl plasează în domeniul „aparenței", al „fenomenelor", al modului în care ele apar conștiinței noastre. „Ceea ce participă la valoarea estetică nu sunt lucrurile și nici acțiunile, ca niște date ale experienței practice, ci aparența lor"[27], afirmă esteticianul, postulând natura ideală a artei, nu dedusă din real; nu corelată ori subordonată realului, ci în opoziție cu realul.

5. Idealul și realul în structura valorilor estetice. Aceste idei vor suferi mai târziu niște modificări prin decantarea gândului și rafinarea reflecției filosofice a lui Vianu. Lucrarea *Introducere în teoria valorilor* exprimă tocmai o asemenea evoluție, către o poziție mai realistă și echilibrată. Cu o flexibilitate dobândită printr-o amplă experiență teoretică și un contact neîntrerupt cu arta, gânditorul afirmă aici că valorile estetice, întruchipând diferite spețe ale frumuseții naturii și artei, „aderă la suporturi reale și personale"[28]. El recunoaște că, în autonomia lor, valorile estetice nu sunt niște monade, fără vreo legătură cu realul. Fiind real și personal, suportul valorilor estetice îl constituie atât opera de artă, sau un aspect oarecare al naturii, cât și autorul lor, care este artistul uman sau divin. Idealul și realul fuzionează în structura valorilor estetice, imprimându-le o configurație aparte. Sufletul artistului, sublimat în operă, transferă acesteia ceva din patosul, etosul și lirismul său – valori ce au un suport personal. De asemeni, sentimentele declanșate în procesul receptării operei de artă întotdeauna le adresăm persoanei, care este autorul acesteia, nu unor lucruri.

---

[27] *Ibidem*, p. 55.
[28] Idem, *Introducere în teoria valorilor*, p. 111.

Cu toate că, într-o primă instanţă, valorile estetice au un suport real, acesta nu este niciodată material[29], afirmă Tudor Vianu cu o prudenţă evidentă, pentru a nu vulgariza idealitatea artei. „Opera de artă nu este o întocmire materială. Nu apreciem ca frumoasă bucata de pânză a tabloului, ci imaginea în care acesta se rezolvă pentru conştiinţa noastră"[30]. Prin coerenţa ei figurativă, această imagine este un lucru, nu este ea însăşi un centru de valorificări umane. Ceea ce ţine să reliefeze Vianu este faptul că materialele artei nu dau materialitate suportului real al valorilor estetice. În artă, materia este înregistrată într-un mod deosebit de acela în care sunt cuprinse ca suport al valorilor materiale propriu-zise, cum sunt valorile economice.

Din această dualitate a suportului valorilor estetice, real şi personal, dintre care unul se găseşte pe un plan mai adânc decât celălalt, Tudor Vianu deduce o altă însuşire individualizatoare a acestora. Anume, valorile estetice au „structură adâncă", ceea ce nu întâlnim la nici una dintre celelalte valori ale conştiinţei omeneşti[31]. Deşi există valori adânci, cum sunt cele morale, atribuite profunzimii personalităţii umane, sau valori înalte, ca cele religioase, a căror înălţime este atribuită spiritului divin, conştiinţa le cuprinde direct în planul respectiv. În cazul valorilor estetice, conştiinţa, în efortul de a le cuprinde, trebuie să străbată „un prim-plan mai superficial", spre a coborî în adâncurile unde sălăşluiesc sensurile şi semnificaţiile operei. În această situaţie ni se relevă o specificitate a valorilor estetice, pe care ele nu o împart cu nici una din lanţul celorlalte valori şi care se traduce în ceea ce autorul *Esteticii* numeşte „adâncimea artei".

---

[29] *Ibidem*, p. 112.
[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*.

Exponent al autonomiei esteticului, Tudor Vianu, la fel ca şi alţi esteticieni români contemporani lui, a respins autonomismul, sterilitatea, purismul în artă, considerându-l opac faţă de „impurităţile" vieţii ce nutresc acest domeniu al spiritualului. El înţelege opera de artă ca o totalitate, un cosmos definitiv şi desăvârşit, căruia nu i se poate nici adăuga, nici sustrage nimic. De aceea, autorul *Tezelor unei filosofii a operei*, apărându-se de acuzaţiile unor „critici improvizaţi şi superficiali", argumentează din nou, cu claritate, că „în formele organizării ei estetice, arta introduce toate valorile culturii"[32]. În opinia lui, sprijinită pe raţionalism şi echilibru, autonomia esteticului nu se identifică cu estetismul, cu ostilitatea faţă de alte valori culturale, în afara celor artistice. „Umanitatea în om – scrie Vianu – propune totalitatea punctelor de vedere şi potrivita lor distribuţie faţă de situaţiile vieţii. Din această pricină, nesocotirea unor regiuni întinse din domeniul valorilor, în avantajul singurei valori estetice, se însoţeşte totdeauna cu grave defecte omeneşti. Egoismul, lipsa de pietate şi uneori mărginirea intelectuală a estetului nu se pot compensa prin sensibilitatea sa ascuţită pentru frumos. În această constelaţie spirituală, înseşi valorile estetice par înjosite"[33].

6. Eternitatea şi vremelnicia artei. Dacă Benedetto Croce vedea un raport de incompatibilitate între universalitatea artei şi geneza ei social-istorică, între autonomie şi eteronomie, Tudor Vianu, adversar al unilateralităţii, găseşte o corelaţie intimă între autonom şi eteronom, între estetic şi extraestetic. Pentru gânditorul român, valoarea estetică face parte din categoria scopurilor în sine, iar arta, întrucât participă la ea, apare ca o alcătuire sustrasă

---

[32] Idem, *Idei trăite*, în „Viaţa Românească", 1958, nr. 4, p. 95.
[33] Idem, *Estetica*, p. 54–55.

mobilităţii şi variaţiunilor istorice. Arta constituie, astfel, o unitate „eterocosmică autonomă" şi prin acest caracter s-a arătat în toate timpurile „drept depozitul gloriei celei mai durabile"[34].

Aşadar, Vianu recunoaşte operei de artă o existenţă eternă asigurată de însuşirea sa estetică. Această însuşire dă operei puterea de a transgresa timpul cronologic şi a se instaura în timpul ca atare, înţeles ca formă a universalităţii prin ceea ce Platon numea „tabloul aionic"[35], adică prin eternitate. Totodată, însă, opera de artă este nemijlocit legată de întreaga societate, prin valorile extraestetice pe care le însumează şi le supune unităţii sale autotelice. Conţinutul extraestetic, observă cu deplină dreptate Vianu, dă expresivitate artei şi o face participantă la dinamismul vieţii istorice, exercitând o mare forţă de înrâurire asupra societăţii. Din această constatare, el induce că arta este eternă prin forma estetică şi vremelnică prin conţinutul ei[36]. Este evident că el identifică forma cu valoarea estetică şi conţinutul cu valorile eteronome supuse eroziunii timpului. De fapt, în structura ierarhică a operei de artă, distincţia între formă şi conţinut gânditorul o face numai constrâns de rigoarea analizei fenomenologice. În realitate, Tudor Vianu, preluând punctul de vedere exprimat în veacul anterior de un Hegel, un Vischer, după care opera de artă este sinteza indisolubilă a ideii cu forma, respinge, aşa cum am mai arătat, ipotezele „formalistă" şi „conţinuitistă", pentru a susţine natura estetică atât a formei, cât şi a conţinutului, întrucât acesta din urmă nu este indiferent sub raport estetic. Ambele elemente, forma şi conţinutul, sunt contopite în ceea ce dă caracterul indivizibil al operei de artă. Disjungerea lor forţată are ca efect

---

[34] *Ibidem*, p. 150.

[35] Cf. Platon, *Timaios*, în „Opere VII", trad. de Cătălin Partenie, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993, pp. 149–151..

[36] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 151.

degradarea estetică a operei. În consonanță cu ideile unor esteticieni moderni, ne gândim mai întâi la Simmel[37]. Vianu afirmă că solidaritatea dintre formă și conținut este atât de puternică, „încât între una și alta există o relație funcțională permanentă”[38]. Din perspectiva unei atari relații, conținutul operei nu apare decât în unitatea ei formală, iar aceasta nu se întregește decât folosind conținutul.

Stăpânind, deopotrivă, teoriile estetice în evoluția lor istorică, și fenomenul artistic în devenirea lui, Tudor Vianu, în abordarea problemei autonomiei esteticului, nu a lăsat în obscuritate un aspect cu importante consecințe practice. Este vorba de faptul că, în realitate, se întâmplă uneori să prevaleze în opera de artă acțiunea subsumativă în sfera valorii estetice; alteori, accentul să cadă, îndeosebi, asupra conținutului de valori eteronome. Așa se explică prezența operelor incluse în categoria celor așa-numite „puriste”, precum și a celor în care extraesteticul este preeminent.

Nici unul, nici altul din cele două cazuri nu este acceptat de Tudor Vianu, animat de idealul clasic al omului. În accepțiunea lui, opera de artă este o unitate, o sinteză în care forma artistică, reprezentând o *unitas multiplex*, constituie rezultatul aducerii materiei la viață pe alte căi decât cele biologice. Altfel spus, forma în artă este un reflex al conținutului, al cuprinsului de valori eteronome. A da prioritate unuia sau altuia dintre elementele sale structurale înseamnă a strica echilibrul operei de artă și, prin aceasta, a-i prejudicia valoarea artistică.

Aducând în atenție aceste idei fundamentale pe care este clădită concepția estetică a lui Tudor Vianu, vrem să arătăm că ele nu numai că nu au suferit eroziunea timpului, dar sunt

---

[37] G. Simmel, *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, 2 Aufl., 1919.
[38] Tudor Vianu, *Estetica*, p. 82.

deosebit de actuale acum, când devin tot mai insistente încercările de a marginaliza valoarea estetică, dacă nu de a o izgoni de-a dreptul din opera de artă. Dreapta măsură în confruntările de idei estetice şi de filosofia artei obligă la reflecţie cumpănită.

VI. FAPTUL ESTETIC ŞI VALOAREA

1. Estetica în viziunea lui Mihai Ralea. Se poate spune că estetica reprezintă o dimensiune esenţială între cele ce dau relief personalităţii polivalente a lui Mihai Ralea. Teoretician, critic literar, profesor universitar, el a slujit cu vocaţie la trei altare ale aceleiaşi zeiţe, cucerindu-şi un loc de prestigiu în cultura noastră, mai cu seamă din perioada interbelică. Şi totuşi, prea puţine sunt încercările de a evalua critic contribuţiile sale la evoluţia domeniului pe care l-a ilustrat cu energie şi comprehensiune, atât cât i-a fost trecerea prin lume. Am reţinut dintre acestea aprecierea formulată de Nicolae Bagdasar, încă în 1941, în care afirmă că: „Mihail Ralea, directorul revistei «Viaţa Românească», într-o serie de lucrări interesante, încărcate de fine observaţii, a adus, de asemenea, contribuţii şi a dat sugestii demne de reţinut pentru critica literară"[1]. Dacă ne referim numai la textul citat, trecând peste detaliile de context, trebuie să observăm parcimonia şi caracterul restrictiv (critica literară) al valorizării făcută de Bagdasar; ea conţine însă elementele esenţiale ce definesc aportul lui Ralea în domeniul esteticii.

[1] *Istoria filosofiei moderne*, vol. V, Bucureşti, 1941, p. 253.

Căci, într-adevăr, autorul *Explicării omului* nu a consacrat esteticii un edificiu teoretic impozant şi complet. În schimb, a slujit-o cu aleasă pasiune la nivel conceptual şi aplicativ. Ca atare, el a fost o prezenţă constructivă în dezbaterea unor teme esenţiale ce au concentrat atenţia timpului său şi s-a afirmat ca un prestigios îndrumător al creaţiei literare, continuând, în chip particular, opera mentorului său, Garabet Ibrăileanu.

O întinsă problematică ce cuprinde natura artei şi simbolismul acesteia, categoriile estetice şi specificul valorii estetice, condiţionarea socială a artei şi autonomia esteticului, specificul naţional al artei şi receptarea operei este marcată de observaţiile, nuanţările, ideile, elaborările lui Mihai Ralea, care au lărgit orizontul ştiinţei estetice şi au intrat în patrimoniul nostru cultural. Fiecare temă enunţată aici ar putea fi analizată separat, pentru a determina sporul de cunoaştere, de interpretare şi înţelegere adus de autorul la care ne raportăm. Noi vom părăsi un asemenea drum în favoarea altuia, mai ademenitor, care ne dezvăluie viziunea originală şi bogată în semnificaţii a lui Ralea, asupra raportului dintre factorul estetic şi valoare. Este o relaţie ce implică două laturi, care, împreună, constituie punctul de sprijin al întregii concepţii estetice a gânditorului. Şi acest lucru se observă chiar în definirea obiectului disciplinei de care se ocupă.

Faţă de doctrinele care puneau în sarcina esteticii exclusiv cercetarea frumosului sau „întinsa împărţire a frumosului"[2], cum Hegel precizează, Ralea consideră că estetica este „ştiinţa faptelor şi valorilor estetice"[3]. El distinge tranşant între natură şi artă, aceasta din urmă fiind înţeleasă, în spiritul concepţiei sale

---

[2] Georg Wilhelm Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p. 7.

[3] Mihai Ralea, *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 149.

filosofice, ca „plăcere a artificialității"; între frumosul natural și cel artistic, eliminând din sfera esteticii, în acord cu tendințele prezente în acea vreme, o seamă de fenomene ce nu sunt rezultat al activității omenești. Din aceste delimitări, nu decurge că el ar marginaliza frumosul, dar cu certitudine nu-i mai rezervă o poziție centrală în ansamblul esteticii. Poate și sub influența criticilor formulate de către unii teoreticieni, care contestau faptul că frumosul ar fi ținta de atins în realizările artistice.

2. Fapt estetic și fenomen artistic. Ce este, după Ralea, faptul estetic? În scrierile sale, gânditorul folosește două sintagme: *fenomen estetic* și *fapt estetic*, lăsând impresia că le-ar conferi același înțeles și atunci am avea de-a face doar cu o inconsecvență terminologică; surprinzător totuși la un spirit deprins cu finețea noțiunilor. În fapt, Ralea deosebește între cele două noțiuni, dar o face atât de sumar, încât confuzia devine posibilă. După el, fenomenul estetic are o componentă subiectivă, ce constă în momentele contemplative, de receptare a operei de artă, și o alta obiectivă, dată mai ales de tehnicile realizării produselor artistice, privite în diacronia culturii[4].

Într-o intimă conexiune cu fenomenul artistic se află faptul estetic, pe care autorul îl definește drept „o construcție a imaginației creatore, cu un caracter simbolic, efectuat cu o tehnică personală, cu o finalitate autonomă, intrinsecă, oferind o cunoaștere strict individuală a realității și o plăcere dezinteresată"[5]. Această definiție are meritul de a surprinde trăsăturile de bază ale faptului estetic, care, în viziunea lui Ralea, nu este altceva decât opera de artă însăși. Încercând să-i expliciteze coordonatele individualizante, esteticianul face o dovadă de rigoare analitică, ocazie cu care formulează puncte de

[4] *Ibidem*, p. 150.
[5] *Ibidem*, p. 152.

vedere proprii, deosebit de interesante, într-o serie de probleme aflate în atenţia gândirii estetice a vremii.

Din capul locului, definiţia menţionată precizează că faptul estetic este „o construcţie a imaginaţiei creatoare", accentuând apoi în mod deosebit rolul travaliului artistic în procesul creaţiei. Opera de artă nu este un rezultat al hazardului, al dezordinii sentimentale şi contemplativităţii naive, spune Ralea, în acord cu un Delacroix, de pildă; ea întrupează efortul, zbuciumul, luciditatea artistului, care aplică anumite raporturi unui material. Cerând artistului numai luciditate, fără sensibilitate, ni se pare o exagerare evidentă, căci arta nu poate exista în afara sentimentelor, emotivităţii, care însoţesc gândirea. Raţionalitatea pură este apanajul ştiinţelor exacte, nu al creaţiilor artistice. Dar este posibil ca Ralea să fi insistat exclusivist pe nevoia de luciditate în actul creator, pentru a protesta împotriva curentelor înnoitoare, care exaltau rolul inconştientului, al întâmplării, şi care se afirmau violent în arta europeană din perioada interbelică. Excesivă în esenţa ei, atitudinea esteticianului se pare că plăteşte tribut valorilor clasicismului, de care era ataşat prin structura sa spirituală.

3. Gratuitatea simbolului. Opera de artă, ca fapt estetic, are un caracter simbolic, afirmă Ralea, trădând astfel aderenţa sa la teoriile estetice ale simbolului[6], care deveniseră dominante pe la 1925. Se constituie chiar o mişcare multilaterală, cu tendinţa de a-şi asocia antropologia şi ştiinţele umane, pozitivismul logic şi matematica, psihologia şi religia, într-un efort teoretic de a descifra implicaţiile pentru artă a specificităţii omului, creator de semne şi simboluri.

[6] Vezi lucrările lui Santayana, Cassirer, ale grupului Warburg în frunte cu Maritain şi Panofsky, studiile Susanei Langer, continuând cu abordările „semantiştilor" şi „semioticenilor", între care cei mai influenţi erau Charles Ogden şi I. A. Richards.

Într-un plan mai larg, Ralea este atras de abordarea antropologică a simbolului, încercând să decodifice mecanismele de apariţie ale acestuia în conştiinţa noastră. El susţine că simbolurile, ca semne convenţionale, ca forme de obiectivare a conştiinţei, sunt prezente în toată viaţa socială. Există, în opinia lui, două categorii de simboluri: una cuprinde pe cele izvorâte din nevoia de realizare a idealurilor, aspiraţiilor noastre, şi le numeşte simboluri deziderative; alta, determinate de cerinţa caracterizării realităţii, aşa cum este ea, fără idealizări sau transfigurări; acestea fiind simboluri expresive. Sub influenţa sociologiei, afirmă că numai o anumită consacrare socială dovedeşte deplina obiectivare a simbolului[7].

Potrivit concepţiei antropologice a lui Ralea, omul este „primul animal absurd", întrucât îşi suspendă temporar urgenţele vitale pentru ca, într-o deplină libertate, să facă loc manifestărilor spirituale, care exprimă cu adevărat profunzimea şi esenţa sa. Punând, pentru o clipă, stavilă nevoilor organice, el creează un alt fel de simboluri, fără nici o utilitate practică, de natură artistică. O asemenea „construcţie" are însuşirea de a înăbuşi fondul primitiv al insului, oferindu-i plăcerea unei artificialităţi, în care se găseşte pe sine. În această perspectivă, esteticianul priveşte arta ca o acumulare de simboluri, de semne, de construcţii tehnice, care nu au utilitate „practică"[8].

În elaborările teoretice referitoare la simbol, Ralea nu omite specificul acestuia în raport cu diferitele domenii ale culturii.

Spre deosebire de ştiinţă, unde simbolul este abstract şi generic, particularitatea artei constă în aceea că „simbolismul este propriu şi original, având posibilitatea de a reda realitatea prin artificii, care nu au mai fost întâlnite şi care aparţin artistului"[9]. În ceea ce priveşte opera de artă, preluând teza lui

[7] Cf. *Câteva observaţii asupra psihologiei simbolului*, în „Comentarii şi sugestii", Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1928.

[8] *Antropologia filosofică*, în vol „Prelegeri de estetică", p. 461.

[9] *Prelegeri de estetică*, p. 153.

Lalo, spune că aceasta este o „creare de poliarmonii"; opera este „construcţie", o structurare, o combinare de simboluri într-un întreg ce are un sens, o semnificaţie.

Sub aspect etnic, opera de artă este rezultatul organizării, al combinării simbolurilor într-o manieră proprie şi după anumite reguli, care îi asigură existenţa şi unitatea interioară, plasând-o în sfera esteticului.

4. Comunicarea de sine prin artă. Autonomia este una dintre trăsăturile definitorii ale faptului estetic, în ipostaza lui de operă artistică, asupra căreia Mihai Ralea insistă. Stimulat şi de climatul teoretic al timpului, mai cu seamă de obsesiile şi devierile de la tema de bază apărute la noi, el dezvoltă idei ce se constituie într-un aport valoros la evoluţia esteticii. În focul polemicilor dintre susţinătorii teoriei „artă pentru artă", ai estetismului şi cei ai tendenţionismului, dintre formalişti şi conţinuitişti, Ralea este de partea principiului autonomiei esteticului, dar într-un mod echilibrat, distant de poziţiile extreme. Referindu-se la opera de artă ca fapt estetic, el susţine indubitabil că finalitatea acestuia este autonomă, întrucât consistă în propria sa perfecţiune[10]. Opera nu cunoaşte nici un alt scop, în afară de cel intrinsec naturii sale. De aici, însă, nu se poate induce vreo tendinţă de exacerbare a autonomismului, de cultivare a „unei religii puriste". Punctul de vedere al esteticianului este foarte limpede formulat cu privire la problema în cauză: „Ideea că arta este absolut independentă este aproape imposibilă"[11]. În sprijinul afirmaţiei, Ralea aduce argumente de ordin psihologic şi sociologic. În primul rând, sufletul artistului este un mozaic de elemente, care formează o structură unitară, având o dominantă artistică. Elementele

[10] *Ibidem.*
[11] *Ibidem*, p. 158.

anestetice de aici se întrupează în operă, fără voia creatorului său. Deci, personalitatea autorului, în toată complexitatea sa, răzbate în produsul concret al creației, care este o „glorificare a vieții"[12], dându-i un parfum specific. În fond, arta este numai o modalitate de exprimare a personalității. Aceasta, personalitatea, „e realitatea întreagă a omului, iar arta numai instrumentul ei de comunicare?"[13]

În al doilea rând, arta, în formele sale concrete, nu poate evita influența unui șir de factori, cum ar fi moda, religia, clasa socială, tradiția, mentalitatea specifică timpului istoric etc. Acest tip de influență este cercetat cu acribie de Ralea, din câteva perspective esențiale, cum sunt mediul, societatea, receptarea și evoluția artei, fără a extrapola semnificația vreuneia dintre ele. Concluzia la care ajunge este relevantă, deși unele abordări sunt posibile.

Ralea este de părere că dacă influențele sociale, naturale, sunt determinante, în ceea ce privește materialul folosit de creator, întrucât arta este o valoare de sinteză între diferite elemente anestetice, chestiunea tratării acestui material de viață rămâne exclusiv în seama artistului. El prelucrează elementele anestetice luate din mediul social, le transformă în „valori de lux" și le ridică în plan estetic, abandonând astfel utilitarul și determinismul social. Ideea susținută consecvent de estetician este aceea că opera nu copiază minuțios natura și viața socială, pentru că s-ar îndepărta de propria esență și ar fi condamnabilă. Prin urmare „... totdeauna în artă este nevoie de o anumită transfigurare"[14], de o construcție artificială, care înăbușă sentimentele vulgare în fața naturii, a vieții și atinge valoarea estetică. Este modalitatea prin care arta se eliberează de

---

[12] *Ibidem*, p. 85.

[13] *Atitudini*, București, Editura Casei Școalelor, 1931, p. 93.

[14] *Antropologia filosofică*, p. 467.

sclavajul înrâuririi sociale, reuşind uneori să se opună mediului social şi să-i inducă anumite influenţe. Astfel, ea reuşeşte să-şi păstreze autonomia, care se fundează pe legi specifice.

Pledând în favoarea autonomiei esteticului, Ralea nu absolutizează acest principiu. Dimpotrivă, îi detectează limitele, dar şi avantajele. Şi tocmai în aceasta constă reala sa contribuţie teoretică în domeniu, cu toate că nu se manifestă singular într-un atare perimetru ideatic. În opinia lui, dacă nu este posibilă izolarea totală a artei de celelalte fenomene sociale, fără a eşua în schematism şi a-i sărăci expresivitatea, autonomia esteticului rămâne totuşi o tendinţă, o năzuinţă, un ideal ce consideră arta prin sine, fără nici un fel de subordonări. „Arta nu trebuie să pledeze pentru nimeni – afirmă esteticianul –, trebuie să fie numai pentru ea însăşi, fără ca prin aceasta să se sterilizeze”[15].

Ceea ce urmăreşte principiul autonomiei esteticului este diferenţierea artei cât mai evidentă faţă de celelalte fenomene ale vieţii spirituale; să o apere de invazia fenomenelor de ordin natural, păstrându-i caracterul de artificialitate. Potrivit concepţiei sale filosofice, Ralea socoteşte că arta, la fel ca şi alte forme de manifestare ale spiritului, ca morala, religia, ca fenomenul economic, este o modalitate de refulare a naturii. Ea „nu este altceva decât o eliminare a sentimentelor brutale directe luate din biologie, o anumită deviaţie a omului prin înăbuşirea tendinţelor şi înlocuirea lor cu creaţii mai complexe de ordin cultural”[16]. În acest scop concepe Ralea eliberarea omului de ordinea naturală deterministă şi, în orizontul complet deschis în faţa lui, creează o artificialitate mai complexă, care este arta. Reţine atenţia observaţia subtilă a esteticianului, cum că această artificialitate, deşi nu are o finalitate conştientă, voită, exercită

[15] *Prelegeri de estetică*, p. 160.
[16] *Antropologia filosofică*, p. 470.

indirect o seamă de influențe asupra culturii și societății. Arta educă în sensul de ordine și măsură, proporție și armonie, simpatie și umanizare. Ea constituie, în același timp, un fel de vehicul pentru unele idei și motive anestetice, dorite sau nu, pe care le induce în mediul social. Ceea ce demonstrează Ralea, dacă mai era nevoie, este faptul că rolul artei nu se reduce la cultivarea plăcerii estetice.

5. National și artistic. Un aspect aparte al influenței sociale, asupra căreia insistă Ralea, înscriind o notabilă contribuție în istoria esteticii românești, este raportul dintre viața națională și artă, problemă larg dezbătută în perioada interbelică. Factorul declanșator al analizei îl constituie, în fond, exagerările autonomiste „ale unor literați de la noi", pe care autorul le califică drept un „caz psihologic", de „estetomanie"[17]. Într-un asemenea context s-a spus, în dezacord cu puriștii, că ar exista o legătură strânsă între calitatea artei și specificul național. Ralea nu contestă această legătură, dar o supune unui examen critic, după care o acceptă în sens relativ. Interogația lui este următoarea: „care e rolul și care e gradul de potențare artistică a coeficientului etnic în producția artistică?"[18] Răspunsul vine fără ocolișuri, susținând că dacă nu poate exista o artă fără originalitate, „nu poate să existe o operă care să nu fie încadrată într-o națiune"[19].

Precaut în afirmații, Ralea adaugă ideea că nu se ajunge la o artă națională doar prin folosirea unor elemente ce țin de specificul național. Este nevoie, în primul rând, de talent, pretutindeni, artiștii mari au fost mari personalități naționale. Dar națiunea, care în viziunea lui se confundă cu rasa, este o

---

[17] *Etnic și estetic*, în vol „Atitudini", p. 88.
[18] *Prelegeri de estetică*, p. 160.
[19] *Antropologia filosofică*, p. 470.

determinantă a concepţiei estetice, însă nu una suficientă. În această ecuaţie, Ralea pune în relief personalitatea artistică. Opera, ca fenomen de comunicare individuală, este independentă şi nu poate fi disociată de personalitatea creatorului, după cum arta, ca fenomen de expresie a unei comunităţi naţionale, nu poate fi separată de complexul general de viaţă căruia îi aparţine.

Consonant cu opiniile lui Kayserling şi Nietzsche, care susţin că un popor este o unitate de stil, Ralea sondează resorturile psihologice ale artei, aducând argumente în favoarea tezei amintite. După el, „Arta unui popor e cea mai bună diagnoză pentru psihologia sa etnică. Şi invers, stilul unei arte nu poate fi perceput fără adâncimea mentalităţii naţionale, a cărei expresie este”[20].

Legătura foarte strânsă dintre caracterul naţional şi stilul artistic şi cultural este identificată până la nivelul rasei, a etnicului. Esteticianul consideră că etnicitatea nu constituie un auxiliar al artei, ci reprezintă însuşi factorul intrinsec momentului realizării artistice. „Etnicul e oarecum locul geometric între individual şi uman”[21]; este o categorie estetică sub care artistul e obligat să vadă lumea. Această categorie estetică pune în relief limita sub care e permisă originalitatea şi, în acelaşi timp, sociabilitatea creatorului. De aici Ralea încheie că nimeni nu poate evita caracterul naţional sub care fiinţează creaţia.

Într-un atare context, problematica specificului naţional câştigă în adâncine prin disocierile şi conexiunile făcute de Ralea între stilul individual şi cel colectiv. Detaşat de variile definiţii date stilului individual, esteticianul îl înţelege ca fiind expresia unei anumite structuri şi educaţii, încât o personalitate artistică se deosebeşte de ceilalţi compatrioţi prin ceea ce are

---

[20] *Etnic şi estetic*, p. 99.

[21] *Specific şi frumos*, în vol „Comentarii şi sugestii”, Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1928, p. 34.

ireductibil personal şi deci original, într-o anumită societate şi un anumit timp dat. De aceea, stilurile individuale au ceva comun provenit dintr-o „armonie prestabilită", un acord de vederi şi procedee, care împreună alcătuiesc stilul colectiv sau naţional. Ralea precizează că „ceea ce e colectiv e făcut din individual. Dacă stilurile individuale n-ar avea nimic comun între ele, stilul colectiv nu s-ar putea constitui"[22].

Dar un artist care îţi cultivă cu îndărătnicie stilul individual, diminuând aportul sufletului social sau naţional, ceea ce este imposibil, spune Ralea, va realiza o operă săracă sub raportul expresiei artificiale, sortită dispariţiei. „Originalitatea extremă, ca şi snobismul care o susţine, sunt repede uitate şi e ceva întristător în acest cimitir al valorilor de o zi"[23]. Dimpotrivă, „artistul naţional are şi stilul individual, plus pe celălalt social"[24]. Creaţia lui este mai bogată pentru că exprimă sufletul întregului său popor şi prin aceasta „intră în universalitate". Interdependenţa dintre stilul individual şi cel naţional explică pe deplin distincţia pe care o face Ralea între tipic şi caracteristic în artă.

6. Esteticul ca „valoare de lux". Întrunind trăsăturile menţionate mai sus, faptul estetic nu poate exista în afara valorii, mai precis a valorii estetice. Relaţia dintre cele două entităţi reţine atenţia lui Ralea şi o explorează cu o neslăbită curiozitate ştiinţifică. Această relaţie apare, îndeosebi, în procesul valorificării creaţiei artistice, lucru ce îl obligă pe gânditor să cerceteze trei probleme esenţiale: valoarea estetică, critica de artă şi, în fine, chestiunea gustului.

Nu insistăm asupra conceptului de valoare la Mihai Ralea; am făcut-o cu altă ocazie[25]. Ne oprim acum la descifrarea

---

[22] *Etnic şi estetic*, p. 101.
[23] *Ibidem*, p. 105.
[24] *Ibidem*, p. 102.
[25] Vezi supra.

viziunii sale referitoare la valoarea estetică. Delimitându-i aria de cuprindere, Ralea concepe esteticul ca o „valoare de lux", detaşată de orice interes ori solicitare cu caracter imediat. El se desparte astfel de teoriile în care esteticul este coincident cu frumosul artistic, socotind că primul poate cuprinde şi elemente ce nu sunt specifice celui din urmă. Neaderent la principiul „purităţii" artei, gânditorul, preluând o teză a germanului Utitz, înţelege esteticul ca un ideal, care nu se regăseşte pur în opera de artă, ci împreună cu unele elemente anestetice ca sentimentul religios, moral etc. Dacă ar fi prin excelenţă estetică, opera de artă ar fi prea săracă şi schematică. Cu această teză, el face distincţia între estetic şi artistic, argumentând că „Noţiunea de artă depăşeşte esteticul"[26]. Opera cuprinde şi o sumă de elemente anestetice, ceea ce înseamnă că esteticul, deşi stă pe primul loc în structura operei, el „nu realizează ultima esenţă" a acesteia. Prin aceasta Ralea nu sacrifică autonomia esteticului, pentru a susţine teza „impurităţii" sau a eteronomiei artei. Ceea ce vrea să sublinieze, dincolo de orice tentă absolutistă, este ideea că esteticul reprezintă numai un ideal de neatins. Realizarea lui rămâne o continuă aspiraţie, iar „elementele anestetice servesc drept cadru fenomenului estetic"[27]. Printr-un proces de spiritualizare şi ordonare într-un întreg dinamic şi estetic, el participă la configurarea valorii estetice.

Pe baza acestor dezvoltări teoretice, precum şi a unor teorii axiologice curente, Ralea distinge valoarea estetică de toate celelalte specii de valori ce ţin de sfera vitalităţii, a utilitarului, care ne procură satisfacţii imediate. La fel ca şi valorile morale, valorile estetice sunt scopuri ale vieţii noastre, pe care le urmărim în realizarea construcţiilor artificiale semnificante.

După ce lămureşte problemele care ţin de natura valorii estetice, Ralea încearcă să identifice trăsăturile specifice ale

[26] *Prelegeri de estetică*, p. 60.
[27] *Ibidem*, p. 61.

acesteia, prilej ce îi oferă posibilitatea afirmării unor puncte de vedere demne de interes. El consideră că valoarea estetică se caracterizează prin aceea că este determinată de o sinteză a elementelor anestetice spiritualizate şi structurate pe raporturi poliarmonice. În consens cu Simmel, afirmă că valoarea estetică este proiectată în afara eului nostru, ceea ce îi garantează dezinteresarea şi o îndepărtează de oricare alt interes, în afară de cel estetic. De asemenea, valoarea estetică nu exprimă realul, ci doar imaginea sa artificială, ceea ce obturează concupiscenţa, dorinţa şi permite valorizarea estetică. În fine, valoarea estetică nu reiese din realitate, ci din individualităţi, ca expresie a unui anume temperament artistic; ea este unică, este originală[28].

Fireşte că aceste trăsături comportă unele clarificări şi chiar amendamente. Important este faptul că ele sunt identificate cu suficientă rigoare, încât alcătuiesc un sistem de coordonate ce individualizează corect valoarea estetică. În acest sens, meritul lui Ralea este indiscutabil, cu atât mai mult cu cât este singurul care îşi asumă o asemenea tentativă în estetica românească.

Este de reţinut observaţia lui Ralea cu privire la obiectivitatea valorii estetice, chiar dacă are o nuanţă sociologică. Vorbind de obiectivare, nu se referă la întruparea valorii estetice, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci pune o problemă axiologică esenţială, aceea a valabilităţii valorii. În opinia lui, o valoare începe prin a fi un fenomen psihologic şi, treptat, devine o instituţie, o valoare socială, care este un ideal pentru un grup, impunându-se chiar şi refractarilor. Indirect, Ralea arată că valorile estetice, ca oricare altele, au o origine subiectivă, însă valabilitatea lor este transsubiectivă. Acest fenomen este determinat de doi factori: 1. generalizarea, prin care o valoare individuală este însuşită de o colectivitate; 2. obiectivitatea, care înseamnă transformarea valorii într-o realitate

[28] Vezi *Ibidem*, pp. 209–210.

ce exercită, din afară, o presiune asupra individului. Aşadar, ţinând seama de ideile lui Ralea, se poate spune că opera, ca întrupare a valorii estetice, îşi începe destinul prin a fi mai întâi o valoare individuală, pentru a intra, apoi, prin socializare, în patrimoniul colectivităţii ce îi recunoaşte valabilitatea.

7. Despre normativitatea esteticii. Tema valorizării operei de artă readuce în discuţie problema funcţiilor esteticii. Ralea este de părere că această ştiinţă a spiritului „trebuie să explice şi apoi să judece"[29]. Deci, ea nu se mărgineşte doar la explicarea faptului estetic, ci trebuie să-l valorifice, să-l ierarhizeze în raport cu criteriile estetice, pentru a evita jocul arbitrariului. De aici rezultă şi o funcţie normativă a esteticii.

Desigur, Ralea nu se gândeşte câtuşi de puţin la o estetică ce şi-ar asuma rolul de a da norme artiştilor; ar fi o stupiditate. Creaţia este un act liber; dar valorificarea, judecata de valoare trebuie să urmeze o serie de reguli, pentru a sustrage valoarea de sub tirania eului, a relativismului excesiv. De aici porneşte nevoia de norme, care să indice minimul de cerinţe, în funcţie de care o operă de artă să fie considerată ca atare. Stabilită pe temeiul generalităţii cazurilor, norma ar fi, în această situaţie, o „valoare nominală", pe când valoarea ar fi o „normă superioară, excepţională"[30].

În mod firesc, esteticianul se întreabă: după ce criterii valorificăm opera de artă? Dintre răspunsurile date acestei întrebări, Ralea supune criticii, ca fiind mai semnificative, pe cele formulate de Taine, Volkelt, Freinfels, înainte de a-şi exprima punctul de vedere. În contextul dezbaterilor teoretice din epocă, este deosebit de importantă precizarea gânditorului, potrivit căruia criteriile de valorificare estetică trebuie să fie, în primul rând, calitative; adică să se arate dacă obiectul de valorificat este sau nu

[29] *Ibidem*, p. 53.
[30] *Ibidem*, p. 148.

estetic[31]. Aceste criterii ar fi: 1. măsura în care artistul a izbutit să transfigureze estetic realitatea sau a imitat-o servil şi, în acest ultim caz, nu intră în sfera artei; 2. nivelul de realizare în operă a intenţiilor primare ale autorului, întrucât el este chemat „să interpreteze un material dat”, trebuie să determinăm raportul dintre intenţia sa şi reuşită, lucru nu tocmai uşor de obţinut. Ralea adaugă că principiul reuşitei este calitativ şi gradual, pentru că reuşita unei opere poate să fie parţială sau totală. Opera de artă să aibă o tehnică personală. Mai exact, să pună în relief un stil personal. Criteriu fundamental în raport cu toate celelalte condiţii după care se călăuzeşte în procesul valorizării; 3. Acest criteriu, preluat de la Taine, cere ca opera să exprime o unitate în diversitate; 4. Proporţia sau dozajul elementelor anestetice în operă, care impune autorului ca raportul acestor elemente să respecte poziţia esteticului; 5. Faptul estetic fiind o cunoaştere a individualului, opera trebuie să respecte individualitatea, expresivitatea; 6. Cel din urmă criteriu are în vedere calitatea plăcerii estetice produse de obiectul artistic. De acord cu Moritz Geiger, esteticianul român susţine că există o plăcere frivolă, de moment, şi o plăcere generată de contemplare, ce solicită adâncimile eului nostru, având ecouri profund morale. Ambele tipuri de plăceri coexistă în operă. Numai măiestria autorului, în dozarea elementelor facile cu cele grele, poate da operei echilibrul necesar[32].

Indiscutabil, normele sau criteriile expuse, chiar dacă suscită unele întrebări, pot arăta dacă o creaţie artistică este sau nu estetică. Dar a stabili dacă este sau nu mai bună decât alta, a o aşeza într-o ierarhie valorică, implică un alt plan de abordare, şi deci, alte condiţii de evaluare, pe care esteticianul le formulează sub genericul „criterii de gradualitate”. Aceste criterii ar fi: simplitatea sau complexitatea elementelor prezentate în operă; durabilitatea operei în timp; intensitatea emoţiilor provocate în

[31] *Ibidem*, p. 214.
[32] Cf. *Ibidem*, pp. 213–215.

sufletul nostru; probitatea sau moralitatea mijloacelor de realizare a operei; ultimul este actualitatea sau adaptarea la epocă a operei – criteriu labil şi faţă de care însuşi Ralea are suficiente rezerve şi de aceea nu-i acordă prea mare importanţă[33].

Toate aceste criterii, însă, nu sunt nici funcţionale şi nici eficiente, dacă nu sunt însoţite de gust – acea sensibilitate înnăscută care, dincolo de cultură, ne spune dacă o operă „este bună sau nu". Ralea, el însuşi om de gust, atrage atenţia, în linie kantiană, că „Spiritul geometric nu poate să prindă esenţele"[34]. Cel ce ne îndrumă spre valoarea estetică adevărată este spiritul de fineţe, sensibilitatea. Oricât de important este în procesul de valorizare, gustul nu exclude cultura, ci o presupune cu necesitate. Numai interacţiunea armonioasă între sensibilitatea ascuţită şi cultura teoretică pot emite judecăţi pertinente, aşezând valoarea artistică acolo unde îi este locul într-o ierarhie. În procesul de valorizări, critica de artă este de neînlocuit. Nu ne vom referi la ea, întrucât depăşeşte tema de faţă. Trebuie să reţinem, însă, că Ralea, cu o bogată experienţă de critic literar de vocaţie, a rezervat „criticii artistice" spaţiul cuvenit în preocupările sale teoretice în estetică, aducând şi aici contribuţii pe care timpul nu le-a erodat.

În final, se poate afirma că analiza relaţiei dintre faptul estetic şi valoare a facilitat emergenţa unor idei de mare importanţă, care definesc aportul lui Mihai Ralea la evoluţia esteticii, a fenomenului artei în ţara noastră şi, în acelaşi timp, la configurarea climatului cultural din vremea pe care a ilustrat-o. Cele mai multe dintre ele îşi păstrează actualitatea, ceea ce constituie un semn al trăiniciei unei construcţii teoretice, în care autorul ei s-a zidit cu dăruire pilduitoare.

---

[33] Cf. *Ibidem*, pp. 215–216.
[34] *Ibidem*, p. 216.

VII. ALTE ABORDĂRI ALE ESTETICULUI

1. Schița unui cadru problematic. Dacă o lungă perioadă de timp estetica a urmat aproape un drum comun al devenii sale teoretice, în veacul nostru ea se distinge, între altele, prin pluralismul abordărilor metodologice şi o gamă tematică impresionant de largă. Efectele unei atari situații nu se rezumă la „extrema dispersiune şi echivocul său"[1], care nu pot fi negate; ele se regăsesc şi într-o mai profundă elaborare şi limpezime conceptuală, chiar dacă aceasta coexistă, pe alocuri, cu zone de clar-obscur. O asemenea evoluție poate fi pusă pe seama rafinării gândului metafizic, dar şi a diferențierii formelor de expresie artistică. Toate la un loc au fost potențate de un alt factor, identificat cu tradiția culturală, cu mediul socio-economic şi geografic.

Am făcut această succintă prezentare, pentru a susține că spațiul cultural american, avem în vedere aici numai S.U.A., a pus estetica în condiții particulare de evoluție, păstrând legăturile viguroase cu tradiția europeană. Este vorba, în primul rând, de faptul că această civilizație tehnologică a creat mentalități, moduri de gândire şi preocupări specifice în rândul oamenilor, plasând estetica, şi în general disciplinele umaniste, pe un plan, am putea spune, subordonat valorilor utilitare.

---

[1] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. 1, traducere de Crişan Toescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 69.

Către sfârşitul anilor '70, cercetătorul american Arthur Pulos avertiza, dintr-o largă perspectivă critică, ca şi atâţia alţii de altfel, asupra pericolelor generate de expansiunea tehnologică, arătându-şi, totodată, insatisfacţia faţă de prioritatea acordată, în S.U.A., ştiinţelor pozitive, în raport cu cele umaniste. „Ceea ce este şi mai rău – afirma el – rezidă în faptul că s-a creat o stare de spirit care plasează ştiinţa înaintea umanismului. Metodele ştiinţifice trebuie să fie aplicate în toate investigaţiile omeneşti. Deopotrivă, poetul şi filosoful trebuie să-şi îmbrace interesele în metoda şi semantica ştiinţelor. Ei trebuie să ştie să facă concesii dacă doresc să capete sprijin economic pentru acţiunile lor. Şi în lumea intelectuală, este limpede că cei care se bucură de respect şi de avantaje materiale sunt cei care fac parte din domeniul ştiinţelor naturii, nu umaniştii"[2].

2. Coordonate ale unei evoluţii teoretice. Dincolo de adevărul acestor motive de îngrijorare, totuşi estetica americană s-a remarcat, în secolul abia încheiat, printr-o explozie de studii şi cărţi de referinţă, care au consolidat unele ori au configurat alte noi direcţii de cercetare şi curente de idei, ce au influenţat sensibil imaginea domeniului în ansamblu. În sprijinul afirmaţiei noastre, poate că ar fi suficient să menţionăm principalele coordonate ale acestei evoluţii. Mai întâi, amplul ecou al esteticii croceene, care, negând realitatea fizică a operei, susţine că arta este intuiţie lirică şi o curăţă de aluviunile confuziilor, pentru a promova autoritatea esteticului. Este de remarcat apoi autoritatea şi prestigiul cu care s-a impus în gândirea estetică ceea ce s-a numit naturalismul american, reprezentat de Santayana, Dewey şi Whitehead: ei au pus sub semnul valorii cercetările asupra artei. Şef de şcoală, oponent al lui Croce, de care îl leagă totuşi unele elemente comune de gândire, Santayana investeşte estetica cu misiunea de a cerceta originea,

---

[2] Arthur Pulos, *Stop the World so it is: We Want to Progress*, în „Journal of the Industrial Designers Society of America", September, 1969, p. 69.

locul, cauza, componentele şi sfera frumosului, de pe o bază materială, şi rezervă frumuseţii rostul de a procura satisfacţie raţiunii ce caută mereu acordul armonios dintre individ şi mediu, amintind astfel o resurecţie a umanismului, dar în tiparele naturalismului şi pragmatismului american.

Continuând unele idei ale lui Santayana, estetica lui John Dewey s-a constituit ca o reacţie împotriva divorţului dintre viaţă şi artă provocat de fenomenul industrializării, care a bulversat societatea americană. Călăuzit de principiul experienţei ca interacţiune între om şi natură[3], Dewey afirmă că arta este experienţă, iar tipul perfect de experienţă este cea estetică, pentru că ar trebui să fie nu o excepţie, ci o regulă de viaţă. Investind principiul estetic cu un sens practic, nu speculativ, el opinează că arta, prin care înţelege tot ceea ce este frumos, desăvârşit, în acord cu dimensiunile obiective şi subiective ale experienţei, nu trebuie despărţită de natură, muncă şi experienţa umană normală, obişnuită. Fiind ceva pentru cei mulţi, s-ar cuveni ca arta să dea sensul vieţii şi să ducă la îndeplinirea rosturilor acesteia.

Doctrina estetică a lui Dewey a avut o rezonanţă deosebită, mai ales în spaţiul de cultură american, unde a fost dezvoltată în lucrările unor Irwin Edman, Lauwrence Buermeyer, Bertram Morris, Horace Kallen, Thomas Munro, D.W. Gotschalk[4].

Cel de al treilea reprezentant al naturalismului estetic american, filosoful „organicist" Alfred Whitehead, recunoscut pentru studiile de logică şi matematică, a promovat o concepţie estetică ce pune în relief frumuseţea experienţei naturale şi omeneşti. După el, frumuseţea este viaţă. Realul este frumos şi se află reglementat de principiul „unu şi multiplu". „El a

[3] Aceasta a făcut ca filosofia lui Dewey să fie socotită un „naturalism umanist".

[4] Cf. K. E. Gilbert, H. Kuhn, *Istoria esteticii*, ediţie revizuită şi adăugită, traducere de Sorin Mărculescu, prefaţă de Titus Mocanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.

conceput conexiunea organică a universalului ca o proprietate estetică în sensul platonician exprimat în *Timaios...*"[5].

Un puternic impuls a primit estetica americană din partea şcolii semantice iniţiate de I. A. Richards. Pentru el, arta este totalitate armonioasă, plenitudine, integralitate vitală; actul artistic se identifică cu şansa de amplificare şi rafinare a experienţei umane. Ca atare, esenţa şi rolul artei constau în satisfacerea trăirilor, armonizarea impulsurilor divergente, experienţa estetică fiind aptitudinea de realizare a unui atare scop. Situând esteticul în zona trăirilor, Richards dezvoltă, pe baza semanticii, o teorie a artei fundată pe teza semnificaţiei exclusiv emoţionale a limbajului artistic. Cu acestea, el pune bazele esteticii semantice, care va deveni o şcoală de gândire influentă (*The Foundations of Aesthetics*, 1925), ceea ce i-a făcut pe unii să pretindă că direcţiile esteticii din secolul al XX-lea s-au remarcat mai mult decât orice ca fiind semantice[6]. Este de observat, de asemenea, contribuţia lui Richards (*Principles of Literary Criticism*) la refortificarea criticii literare în America şi crearea a ceea ce s-a numit, mai târziu, *New Criticism*, de care se apropie curentul *New Semanticism*[7] (tangent cu doctrina comportamentistă, care se afirma atunci în America) – ambele orientări, depăşind sfera esteticului, au determinat o amplă problematică ştiinţifică.

Ca o reacţie faţă de *Noua Critică* s-a constituit Şcoala de la Chicago, formată dintr-un grup de specialişti, ale căror cercetări urmăresc relevarea unei „esenţe", a unei „acţiuni poetice" printr-o interpretare istorică, nu lexicală, a textului linear. Având notabile merite ştiinţifice, acestei orientări i s-au imputat, totuşi, pe bună dreptate, „vederi înguste", utilizarea unor criterii prea limitative de interpretare a textelor şi compromiterea esteticii stilistice.

---

[5] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 297.
[6] K. E. Gilbert, H. Kuhn, *op. cit.*, p. 485.
[7] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 309.

Se cuvine subliniat că estetica semantică îşi află un alt reprezentant ilustru, din altă generaţie, în persoana filosofului Charles W. Morris, creator de şcoală, a cărui teorie, diferită de a lui Richards, susţine că limbajul artistic reprezintă un ansamblu de semne, numite de el iconice, care înfăţişează, prin ele însele, unele proprietăţi ale obiectelor designate. Semnul estetic surprinde în sine valorile pe care le reprezintă; vehicularea semnelor asigură direct diseminarea valorilor. Aceasta a condus la ideea, acceptată de critică, şi de artişti, că arta „prezintă" valori, nu le „enunţă", întrucât opera de artă este un semn complex, care îşi subsumează o structură de semne, arta are întotdeauna un caracter semantic.

Chiar dacă doctrina lui Morris a stârnit obiecţiile *Noii Critici*, înrâurirea sa este puternică, încât se resimte nu numai în estetică, ci şi în creaţia unor semanticieni de alte orientări. Este cazul Susannei Langer, fostă elevă a lui Cassirer[8], autoarea unei teorii a simbolurilor, din perspectiva căreia a cercetat diverse arte, îndeosebi muzica, distingându-le prin intermediul procesului simbolic specific fiecăreia. Menţionăm, de asemenea, pe C. B. Heyl, cel ce a examinat criteriile definiţiilor şi aprecierilor estetice, configurând o semantică retorică.

Din această schiţă a esteticii americane în veacul trecut, nu poate lipsi numele lui Thomas Munro[9]. Respingând speculativismul sau deductivismul, el a fundamentat estetica ştiinţifică, în care converg elemente specifice pragmatismului şi behaviorismului american. O astfel de estetică, socotită de fondatorul ei ca fiind singura capabilă să răspundă culturii contemporane, vizează studiul uniformităţilor şi variaţiilor

---

[8] Cassirer a influenţat în mod semnificativ estetica din S.U.A., după ce s-a stabilit aici, deşi opera lui era apreciată de un Ch. Morris, ca fiind nesemnificativă din punct de vedere ştiinţific.

[9] Th. Munro este fondatorul (în 1942) Societăţii Americane de Estetică şi editorul publicaţiei aferente, „Journal of Aesthetics and Art Critics".

comportamentului uman faţă de artă. Ea s-a dovedit a fi foarte productivă în planul studiilor şi lucrărilor publicate.

Programul esteticii ştiinţifice se intersectează undeva cu cel al esteticii fenomenologice. Extensiunea acesteia din urmă este ilustrată în America, între alţii, de un inconfundabil exponent, l-am numit pe Stephen C. Pepper, autorul unor tratate de estetică ce s-au impus prin autoritate ştiinţifică. Negând teza organicistă, după care frumosul este armonie şi unitate, ceea ce trimite la ontologie, concepţia contextualistă a lui Pepper susţine că criteriile artei trebuie căutate în mecanismele psihologice; frumosul se întemeiază pe principiul empirisat al contrastelor, iar conflictul şi analiza constituie caracterele artei. Valorile integrate într-o operă de artă sunt intuite creativ şi cumulativ, propunând o experienţă mai curând intensă şi profundă decât de plăcere măsurabilă.

Aspectele de metodă ale esteticii fenomenologice, care implică intuirea valorii şi structurii esenţiale ale unui obiect artistic, sunt afine cu cele ale esteticii gestaltiste, întemeiate pe elementul formei frumoase şi motivele ce explică seducţia omului de către aceasta. De fapt, între şcolile ce ilustrează orientarea estetică inspirată din conceptul de *gestalt* se individualizeaază Şcoala americană (McLead, Lewin, Asch), promovând frumuseţea ca înfăţişare a totalităţii, întrucât nu punctele izolate, ci totalităţile cunosc succesul în evoluţia şi în experienţa umană.

Pe lângă doctrinele de orientare axiologică de care am amintit, nu mai puţin iradiante în cultura americană sunt doctrinele ce abordează, cu metode specifice, relaţiile dintre artă şi viaţa socială, care atrag atenţia prin caracterul lor descriptiv. Amintim, în acest sens, de relativismul estetic reprezentat de un George Boas, dar şi de alţi gânditori, care postulează relativitatea artei ca expresie a unei interacţiuni între artist şi operă; întrucât valorea variază în funcţie de o alegere, are întotdeauna un caracter relativ. Menţionăm, de asemenea, expansiunea esteticii sociologice,

care a consacrat numeroase studii definirii unei sociologii a artei; încercărilor de a integra istoria artei în ansamblul istoriei culturii (J. White, S. Giedion); considerării operei de artă în raport cu scopurile sale şi cu mijloacele de a o înfăptui (cazul arhitecturii); cercetării relaţiilor dintre artă, tehnica mecanizată şi producţia industrială; abordării conexiunilor frumuseţe-utilitate, formă-funcţie (*Industrial design*) etc.

Încheind această imagine, prin natura ei incompletă, a esteticii americane din veacul al XX-lea, îndeosebi din prima sa jumătate, ni se pare corectă observaţia după care, orientarea estetică generală, în perioada la care ne referim, este mai degrabă empirică, pluralistă şi specifică, decât generală şi speculativă[10]. O dovedeşte faptul că în locul sistemelor cuprinzătoare, ea a dat mai multe studii dedicate unor probleme speciale. Este o constatare ce îşi prelungeşte valabilitatea până în prezent.

3. Depăşirea tradiţiei şi exigenţele actuale. Nu surprinde absolut deloc faptul că problemele estetice pe care şi le pun azi teoreticienii, sunt, în bună măsură, vechi de când există disciplina în cauză. Aportul fiecărei generaţii, însă, la aprofundarea lor consistă în argumentele şi soluţiile noi propuse. În America, de altfel ca şi în alte spaţii culturale, cărţi şi studii de mare interes se circumscriu unei teme fundamentale şi perene, cum este natura şi statutul valorii estetice, pledoariile susţinând ideea integrităţii esteticii ca disciplină de reflecţie filosofică şi călăuză a vieţii artistice.

Cunoscuta teorie a autonomiei esteticului este ţinta unor abordări critice la un nivel care transcede poziţia autonomismului absolutist, socotind-o intrată deja în zestrea tradiţiei. S-a făcut

[10] K. E. Gilbert, H. Kuhn, *op. cit.*, p. 494.

observaţia, oarecum simplistă, că „estetica tradiţională", apărătoarea purităţii valorii estetice, ar fi „naivă" sub raport practic. Evoluţia artelor, pe fondul dezvoltării civilizaţiei contemporane, a sensibilităţii actuale, solicită estetica în confruntările de idei cu privire la singularitatea şi „labilitatea" valorii estetice, a unei valori neîntinate de interese personale sau politice. Dacă tradiţia ce susţine puritatea valorii estetice este corectă, atunci această valoare are de-a face numai în foarte mică măsură cu preferinţele, cu dorinţele noastre actuale, afirmă pe bună dreptate autorii unor studii apărute, în ultimii ani, într-o revistă americană de mare prestigiu[11]. În fapt, ei repun în discuţie poziţia valorii estetice în structura operei de artă, în care fuzionează cele mai felurite forme ale vieţii sociale. Acceptând teza după care esteticul este imanent artei, ei îşi centrează demersul pe problematica receptării operei. Mai exact, interogaţiile lor apar la contactul valorii estetice cu experienţa sau trăirea estetică; cu dinamica gustului şi rolul său în formularea judecăţilor de valoare.

Trebuie să menţionăm aici că cercetările kantiene asupra judecăţii de gust, care nu este o judecată de cunoaştere în sensul unanim acceptat, ci una estetică, fundată subiectiv pe sentimentul de plăcere[12], au oferit teoreticienilor, şi în general criticii de artă din secolul al XX-lea, o excepţională posibilitate de a explica natura exprienţei şi obiectivitatea valorii estetice. Unele teze şi argumente din *Critica facultăţii de judecare* au fost însuşite de esteticienii contemporani şi le-au folosit cu mai multă sau mai puţină iscusinţă, pentru a consolida autoritatea

[11] Vezi „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Colecţia pe anii 1990–1992.

[12] Cf. Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 95.

disciplinei lor. Parţial, acesta a fost un răspuns al mişcării formaliste, la tendinţa de a valoriza orice obiect artistic dintr-o perspectivă utilitaristă. Cu deplină şi nedezminţită dreptate, formaliştii afirmă că arta nu ţinteşte către vreun câştig material; sensul, raţiunea ei de a fi constă în propria sa valoare. Este astfel justificată insistenţa celor ce nu au încetat să susţină că arta nu poate fi valorizată în termeni economici, euristici, etici, religioşi şi nici măcar ca valoare intelectuală. Aprecierea ei se face numai în raport cu valoarea artistică.

De la acest principiu, foarte corect în esenţa lui, s-a alunecat spre un autonomism absolutizant al artei şi, desigur, al valorii estetice, ceea ce continuă să întreţină reacţii adverse. O atare poziţie afirmă că opera de artă există prin ea însăşi, prin aparenţa ei ca totalitate sensibilă independentă; nu printr-un mesaj pe care l-ar conţine. Se pare că de aici decurge opinia conform căreia arta nu poate fi altceva decât expresia unei valori artistice; o valoare autentică, diferită şi nealterată de oricare alta. În acest sens este înţeleasă puritatea valorii artistice.

Un asemenea punct de vedere, de cea mai curată esenţă formalistă, este exprimat de englezul Clive Bell, cu amplu ecou în estetica americană. Avertizând că arta nu trebuie confundată cu viaţa, ceea ce este întrutotul corect, Bell exagerează când pretinde că valoarea estetică nu este dată de conţinutul operei, nici de faptul că ar reprezenta sau interesa, ci de semnificaţia autonomă a formelor, care au un sens în sine[13]. Sintagma *significant form* are încă destui aderenţi. O pleiadă de teoreticieni americani, între care Harold Osborne, F. N. Sibley, Monroe C. Beardsley, Stuart Hampshire şi J. O. Urmson au promovat consecvent ideile esteticii formaliste, configurând o mişcare influentă la mijlocul veacului trecut, ale cărei reverberaţii se resimt şi astăzi. Deşi fiecare a tratat în chip

[13] Clive Beli, *Art*, London, Arrow Books, 1961.

propriu problema valorii estetice, elementul comun este fidelitatea lor faţă de principiile formulate de Kant în *Critica facultăţii de judecare*. O privire atentă asupra lor descifrează două tendinţe concurente în explicarea şi aprofundarea esteticului. Deşi ambele au eşuat în tentativa lor, rămân totuşi edificatoare, nu atât pentru înţelegerea insuccesului în care s-au cufundat, cât mai ales pentru impulsul ce l-au dat descrierii adecvate a valorii şi experienţei estetice. Cele două tendinţe, la care ne vom referi succint în continuare, sunt reprezentate de Urmson şi Sibley.

4. Emoţia estetică şi receptarea artei. Dintr-un unghi de vedere axiologic, Urmson, afirmându-şi atitudinea puristă, susţine că numai exigenţa estetică în abordarea unei opere de artă, ne poate procura experienţa necesară detectării aurului, care este valoarea estetică[14]. El este convins că o asemenea exigenţă nu implică virtuozitatea intelectuală a unei opere, conţinutul său moral, mesajul religios ori valoarea sa economică. Şi aceasta pentru că valoarea estetică este ireductibilă la alte tipuri de valori, idee pe care nu putem să nu o acceptăm. Mai departe, Urmson afirmă că satisfacţia este pe deplin estetică, dacă are ca determinant valoarea estetică; ceea ce înseamnă că satisfacţia estetică nu poate avea şi temeiuri morale, politice sau de alt gen, idee care ni se pare a fi nu tocmai exactă. Un obiect de artă poate avea semnificaţii morale, religioase, politice etc.; el este, am spune, polisemic. Aceasta nu exclude faptul că el intră şi îşi cucereşte locul în sfera artei numai prin valoarea estetică. Este un adevăr larg recunoscut, dincolo de care Urmson cantonează într-un fel de esteticitate.

---

[14] Vezi J.O. Urmson, *What Makes a Situation Aesthetics*, 1957, retipărită în *Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthetics*, ed. Francis J. Coleman, New York, McGrow Hill, 1968.

Pentru el, valoarea estetică este *pură*; este o valoare *sui generis* şi, ca atare, ireductibilitatea şi autonomia o definesc în esenţa ei. Având acest statut, valoarea estetică îşi asumă exclusiv dreptul de legitimare a artei. Din perspectiva sa, puristă, autorul citat lasă să-i scape ideea că valoarea artistică depăşeşte esteticul şi îl cuprinde în miezul său.

Cu aceste delimitări, Urmson aduce în discuţie o altă chestiune fundamentală şi anume aceea a criteriului de evaluare a creaţiei artistice. În opinia lui, un obiect artistic nu poate fi apreciat în funcţie de preţul de vânzare, de mesajul religios sau moral, de conţinutul ideilor filosofice. Valorizarea impune constituirea unor principii generale de selecţie, existenţa unui criteriu de evaluare pe baza căruia să se poată stabili dacă o valoare aparţine esteticii, moralei sau altui domeniu al spiritului. Problema determinării unui astfel de criteriu poate fi lămurită cu uşurinţă, după Urmson. El este de părere că valoarea estetică a poeziei lui Wordsworth, de exemplu, nu constă în mesajul sau în ideile sale filosofice, ci în „emoţia estetică" pe care o produce. Dacă examinăm unele cazuri simple de evaluare estetică, vom observa că temeiul acestora îl constituie modul în care ne apare obiectul artistic: forma, culoarea, sunetul etc. Cu alte cuvinte, ceea ce luăm în consideraţie atunci când încercăm să determinăm valoarea estetică a unei opere este aparenţa (forma) sa, dincolo de orice conţinut, susţine Urmson, propunând un mod reducţionist de înţelegere a emoţiei estetice. În fapt, emoţia estetică este rezultatul unui complex de trăiri declanşate la contactul cu opera de artă.

Totuşi, Urmson pare să fie conştient că emoţia estetică, ca bază a evaluării operei, nu este o chestiune complet neproblematică. Pentru că atunci când evaluăm o operă de artă

complexă, aparenţa ei tinde să fie determinată de unul sau altul dintre factorii pe care, de obicei, nu-i luăm în seamă. Interesul ne poate fi captat de tema unui roman, de mesajul său moral ori filosofic, dar urmărim, în acelaşi timp, stilul scrierii, arhitectura frazei, intensitatea emoţiilor pe care ni le comunică. În acest sens, Urmson spune că reacţia receptorului faţă de o lucrare de artă complexă poate exprima acceptarea cu bună voinţă a unui criteriu nonestetic de evaluare. Numai că recursul la un asemenea criteriu nu exprimă o reacţie estetică în raport cu opera de artă în ansamblul ei. În cele din urmă, Urmson recunoaşte că opera declanşează o constelaţie de trăiri emoţionale, dar cele mai multe nu sunt reacţii estetice autentice. Urmând şi el tradiţia kantiană, consideră că trebuie să contemplăm obiectul artistic, luând în seamă numai caracteristicile sale formale ori senzoriale, dacă vrem să-l aşezăm într-un orizont estetic. Fără îndoială, Urmson interpretează eronat implicaţiile presupuse de aparenţa unui obiect estetic. După el, receptarea formei obiectului nu implică elemente intelectuale, ceea ce ar însemna că actul receptării artistice este iraţional. Ori se ştie că emoţia estetică nu este exclusiv urmarea unui proces spontan, pornit din subconştient. Dimpotrivă, afectivitatea şi intelectul fuzionează în receptarea creaţiei artistice. Mai mult chiar, artistul exploatează în mod frecvent şi cu abilitate potenţialul de cunoaştere şi înţelegere al publicului, cu intenţia de a declanşa anumite efecte artistice. Aşadar, capacitatea intelectuală deţine un rol major în analiza şi acceptarea sau respingerea formei unui obiect artistic. Şi totuşi, Urmson o ia drept o inadvertenţă. Abia în ultimele sale lucrări se pare că face o concesie intelectuală şi

admite că înțelegerea poate fi prezentă în procesul evaluării estetice. La fel ca și alți esteticieni ai secolului nostru, Urmson este prizonierul erorii izvorâte din convingerea că numai sentimentele fac posibil accesul la opera de artă, la valoarea estetică.

5. Valorizarea operei sub presiunea reducționismului. Cea de-a doua direcție în explicarea esteticului este reprezentată, așa cum am menționat, de Sibley. După cum am văzut, Urmson, pornind de la Kant, susține că reacția estetică față de un obiect implică sensibilitatea, în afara oricărui concept. Revendicându-se tot de la Kant, Sibley se plasează într-o altă viziune. Pentru Kant, conceptul nu este regula determinantă a frumosului, iar judecata de gust este de natură subiectivă. Sibley preia această opinie și o aplică nu doar categoriei de frumos, ci tuturor celorlalte categorii estetice[15]. Opera de artă este uneori suportul frumosului, alteori al urâtului. Ea poate fi rafinată, echilibrată, armonioasă, senină, discretă, grațioasă, sau poate fi stridentă, sumbră, diformă etc. Preluând distincția dintre frumos și artă[16], Sibley numește aceste însușiri drept trăsături estetice ale unei lucrări artistice. El își concentrează analiza asupra modului în care stabilim contactul cu obiectele, pentru a reliefa trăsăturile estetice specifice. Dar îi scapă faptul că specificul estetic nu explică valoarea artistică.

---

[15] Vezi F. N. Sibley, *Aesthetic Concepts*, 1959, retipărită în *Philosophy of the Arts*, ediție revăzută, realizată de Joseph Margolis, Temple University Press, 1979.

[16] Distincția dintre frumos și artă, conținută în doctrina estetică a lui Kant, a fost teoretizată de herbartieni. În special, K. Findler a stăruit asupra deosebirii frumosului în artă. În acest sens, el afirmă că una este frumosul, hedonist în substanța lui, și alta este arta contemplării. Primul este sensibil și practic, ba chiar animalic; cea de-a doua este teoretică și umană (*Aforisme*, 35, 194). Apud Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, vol. I, p. 77.

Concepţia lui Sibley provoacă anumite interogaţii. Una dintre acestea trimite la percepţia artistică. El lasă deoparte ideea, foarte importantă, că raportându-ne la un obiect de artă, nu îl descriem, ci îl evaluăm, aplicându-i conceptele estetice. Este imposibil să descrii o creaţie artistică, ca fiind rafinată, echilibrată, frumoasă fără să o elogiezi. După cum tot atât de imposibil este să o descrii că este urâtă, excesivă, de prost gust, fără a o respinge. Încercarea lui Sibley de a nu implica raţionalitatea în actul percepţiei artistice este o tentativă de acreditare a ideii că nu există nici o regulă cu valabilitate universală sau ca procedeu tehnic de aplicare a conceptelor estetice, în procesul valorizării artei. Această operaţiune nu ar ţine, chipurile, de inteligenţa şi cultura evaluatorului. Mai exact, Sibley este de părere că, în realitate, conceptele estetice le aplicăm nu pe baza unor norme sau reguli, care pot fi generalizate, ci mult mai simplu, pe baza gustului sau a sensibilităţii cu care suntem înzestraţi de natură. Cu alte cuvinte, folosirea conceptelor estetice în evaluarea operei de artă este ireductibil o chestiune de gust ori sensibilitate, deci un act pur subiectiv. Dacă nu ar exista nici o regulă în asemenea situaţii, cum pretinde Sibley, ar fi foarte greu de înţeles cum ar putea fi folosite conceptele estetice în aprecierea creaţiilor artistice.

De altfel, influenţa kantiană se observă nu numai atunci când Sibley consideră că niciodată conceptele estetice nu se aplică ţinând seama de reguli generale, dar şi atunci când el afirmă că avem nevoie de anumite „facultăţi" naturale de bază, pentru a percepe însuşirile estetice ale operei. Insistând pe aceeaşi idee, el se detaşează de maestrul de la Königsberg şi instituie o deosebire majoră între „facultatea" de gust şi gustul propriu-zis. Între ele există o cale misterioasă ce se cere a fi parcursă, pentru a percepe însuşirile estetice. În esenţă, Sibley pledează pentru ideea că discursul critic este inerent iraţional,

întrucât sensibilitatea şi gustul sunt înzestrări misterioase, şi ele pot fi despărțite de abilitatea noastră în aplicarea conceptelor estetice de evaluare a artei. Gustul funcționează cu respect față de calitățile estetice ale obiectelor, dar în alt fel decât respectul pe care privirea îl acordă culorii şi urechea sunetului. Gustul dovedeşte că avem sensibilitate, experiență estetică şi, ca atare, conceptele estetice sunt aplicate în virtutea acestei experiențe. Astfel, tentativa lui Sibley de a combina parfumul pozitivist, ce adie în discursul critic, cu particularitățile domeniului la care se aplică vine să întărească ideea că „organul de simț" este responsabil de faptul că judecățile estetice cuprind în ele suficient mister. Poate că aşa se explică de ce, în anumite cazuri, încercând să salveze aparența rigorii, critica introduce uneori şi insolubile mistere, acolo unde îşi asumă rolul de a face mai multă lumină.

6. Arta ca parte a vieții însăşi. Vulnerabile în multe privințe, cele două direcții teoretice conturate mai sus au stimulat reacția polemică a esteticienilor americani de azi, reacție fundată pe adâncirea cercetărilor asupra valorii estetice, a raporturilor dintre artă şi existența socială, a receptării artei etc. Pentru ei, teza autonomismului absolutist este inconsistentă şi, prin urmare, inacceptabilă. Departe de a ființa neatinsă de viață, valoarea estetică (şi prin ea, arta însăşi) se zămisleşte şi se rafinează în contact cu existența socială, cu interesele şi aspirațiile oamenilor. Este relevant, în acest sens, punctul de vedere al lui David Novitz, potrivit căruia arta este parte a vieții cotidiene, de care nu poate fi separată[17]. Ea reflectă interesele umane şi valorile prevalente în societate, la un moment dat. Mai

[17] David Novitz, *Art in the Real World*, în „Art as a Social Phenomenon: Marxist and non-Marxist Perspectives", eds. Bohdan Dziemidok and Willis Truitt, New York, Haven Publishers, 1990.

mult, aceste interese practice sunt esenţiale în evaluarea creaţiilor, mai ales în domeniul artelor frumoase. Pe aceeaşi linie, Francis Sparshott argumentează că arta este înţeleasă ca o practică în care se integrează măiestria creatorului, atât cât este ea[18]. Dar nu orice măiestrie este producătoare de artă. Decelând între creaţiile utilitare şi cele artistice, el opinează că artele trebuie să fie abordate ca scop în sine, întrucât servesc atât unor cerinţe utilitare, cât şi unor idealuri valorice semnificative pentru viaţa de fiecare zi a oamenilor. Acest lucru îl dovedeşte dezvoltarea artelor plastice, literaturii şi teatrului.

Fără a exclude individualul care se regăseşte, în cele din urmă, sublimat în general, valoarea estetică întruchipează sensibilitatea, interesele şi aspiraţiile comunităţii umane şi, prin aceasta, universalul. Ea constituie fundamentul criteriilor de evaluare, care călăuzesc judecata de valoare şi aplicarea conceptelor estetice, în procesul complicat şi de mare fineţe al aprecierii operelor de artă. Punând în relief temeiul social pe care se sprjină valoarea estetică şi creaţia artistică, teoreticieni de marcă au depăşit „purismul" estetic, întrucât nu mai exprimă sensibilitatea contemporană. Opinia lor recunoaşte universul complex al operei de artă, în care valoarea estetică nu fiinţează singură, izolată; „... este falsă pretenţia că valoarea estetică este pură, desprinsă complet de interese economice, morale, religioase, intelectuale. De aceea, orice încercare de a explica că judecata estetică este lipsită sau complet neinfluenţată de preocupările şi interesele vieţii cotidiene este sortită eşecului", conclude oarecum sociologist, într-un remarcabil studiu, David Novitz[19]. Indiscutabil, cu o poziţie dominantă, valoarea estetică

[18] Francis Sparshott, *The Theory of the Arts*, Princeton, University Press, 1982, p. 25–26.

[19] David Novitz, *The Integrity of Aesthetics*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 48, Nr. I, Winter, 1990.

coexistă în opera de artă cu alte tipuri de valori, reflectând astfel firescul vieții. Este ceea ce un cunoscut estetician român numește caracterul eteronom al artei. Dar nu trebuie să uităm însă că opera de artă o evaluăm întâi din perspectivă estetică, nu căutăm în ea moralități, idei teoretice sau orice alte îndrumări practice. Toate acestea pot fi descifrate sub strălucirea valorii estetice, având în vedere eteronomia artei.

O radiografie completă a preocupărilor teoretice actuale în estetica americană cuprinde un spectru foarte larg de teme și probleme, imposibil de abordat într-un studiu ca cel de față. Urmând sfatul lui Platon, că lipsa măsurii este totdeauna urâtă, ne-am referit aici numai la câteva aspecte centrate pe valoarea estetică și relațiile sale cu arta. Este nu numai expresia atașamentului nostru față de estetica axiologică, ci și o încercare de a atrage atenția asupra acestei orientări ce exercită o mare seducție în cercetările contemporane.

VIII. METAFORA ESTETICĂ

1. Dimensiunea metaforică a omului. A intrat aproape în circuitul comun ideea lui Cicero (*De oratore*, III), potrivit căreia spiritul omenesc are o funcție metaforică permanentă. Aceasta voia să însemne că atunci când omul nu are la îndemână expresia potrivită (cuvântul adecvat) pentru a denumi un anume lucru nou sau o experiență trăită, apelează cu îndrăzneală la expresii vechi, metaforizând astfel în mod inconștient. Este ceea ce s-a observat cu pertinență mai târziu, că vorbirea populară are un caracter preponderent metaforic. Schimbând registrul de abordare a ideii, Lucian Blaga privește omul în perspectivă metafizică și îl vede ca depășind existența întru facticitatea imediatului și pentru securitate, ființând într-un alt orizont, cel al misterului și pentru revelare. Trăitor într-un atare orizont, un fel de „ambianță mereu «dezmărginită»"[1], el are la dispoziție inteligența și geniul creator, care îl ajută să convertească necunoscutul „în mituri și în gânduri magice, în viziuni religioase și metafizice, în teorii științifice, în plăsmuiri de artă"[2]. Omul își pune astfel în relief funcția

[1] Lucian Blaga, *Opere filosofice*. 11. *Trilogia cosmologică*, București, Editura Minerva, 1988, p. 290.

[2] *Ibidem*.

metaforizantă, prin care afirmă destinul său creator de cultură şi civilizaţie. În acest sens, metafora, înţeleasă în principal ca o posibilitate de transfer a semnificaţiei, a sensului, de la propriu la figurat, este revelatorie pentru afirmarea potenţialităţii omului de a-şi crea o lume numai a lui.

Fiind atât de intim legată de modul specific de a fi al omului creator de valori, metafora este, după cum se ştie, subiectul unor intense reflecţii şi întinse dezvoltări teoretice. Începând de la Aristotel, care i-a consacrat cele dintâi studii, până la cele mai recente lucrări ce angajează stilistica, estetica, semiotica, semantica, hermeneutica, filosofia – şi încă nu le-am numit pe toate –, aceste discipline ale spiritului excelează prin analize savante, ambiţionându-se să nu lase nimic neexplorat în universul fascinant al metaforei.

Este limpede astăzi că metafora nu înseamnă doar o simplă podoabă stilistică, în stare să lege reprezentarea şi expresia; ea constituie, totodată, o posibilitate de cunoaştere şi de interpretare a lumii. De aceea, teoriile moderne, ce tratează chestiunile privitoare la natura şi esenţa metaforei, disting între metafora epistemică (cognitivă), metafora estetică şi metafora filosofică, fiecare din acestea având caracteristici şi finalitate specifică.

2. Metafora estetică. Dintre atâtea orizonturi teoretice ispititoare, ne vom opri, în cele ce urmează, la metafora estetică, insistând asupra câtorva aspecte circumscrise ideii de metaforă şi referinţă. În realizările artistice, metafora trece drept unul dintre cele mai obişnuite şi, totodată, mai eficiente procedee de a „redescrie" realitatea şi, prin aceasta, de întrupare a valorilor estetice. După cum se ştie, în genere, metafora este înţeleasă ca o deplasare şi o extindere de la sensul propriu, la sensul figurat al cuvintelor, sporind bogăţia de conţinut şi semnificaţia acestora, ceea ce angajează diverse teorii, precum este cea a substituţiei, analogiei, tensiunii adevărului etc. Important de menţionat aici este faptul că rolul de purtător de sens metaforic

îl îndeplineşte nu doar cuvântul, ci şi fraza şi discursul literar, muzical, plastic etc. În acest context apare următoarea interogaţie: ce relaţii se instituie între metaforă şi realitate? Formulând astfel întrebarea, pătrundem în zona referinţei discursului, care implică hermeneutica şi pune probleme nu tocmai simple. În cartea *Metafora vie*, Paul Ricoeur susţine că trecerea de la semantică la hermeneutică, adică de la nivelul frazei, la cel al discursului (literar) propriu-zis ridică o serie de aspecte noi ce nu mai au „în vedere forma metaforei ca figură de discurs focalizată asupra cuvântului şi nici chiar numai sensul metaforei, ca instaurare a unei noi pertinenţe semantice, ci referinţa enunţului metaforic ca putere de a «redescrie» realitatea"[3]. O asemenea trecere este legitimată prin corelaţia, prezentă în orice discurs, dintre sens, care derivă din organizarea interioară a discursului şi *referinţă*, ce constă în capacitatea sa de a se raporta la o realitate din afara limbajului. În atari condiţii, metafora îi apare lui Ricoeur ca fiind „o strategie de discurs care, apărând şi dezvoltând puterea creatoare a limbajului, apără şi dezvoltă totodată puterea *euristică* desfăşurată de ficţiune"[4].

Ar mai fi aici de adăugat încă o observaţie a aceluiaşi autor. Anume că „posibilitatea ca discursul metaforic să spună ceva despre realitate se izbeşte de alcătuirea aparentă a discursului poetic, ce pare esenţialmente nonreferenţial şi centrat asupra lui însuşi"[5]. Este un punct de vedere pe care Ricoeur îl confruntă cu un altul surprins în ideea conform căreia „suspendarea referinţei laterale este o condiţie necesară eliberării unei puteri de referinţă de gradul doi, care este referinţa poetică propriu-zisă"[6]. Prin urmare, ar trebui să vorbim nu numai de dublu sens, ci şi de «referinţă dedublată» în discursul poetic.

---

[3] Paul Ricoeur, *Metafora vie*, Bucureşti, Editura Univers, 1984, p. 16.
[4] *Ibidem*.
[5] *Ibidem*.
[6] *Ibidem*, pp. 16–17.

3. Metafora ca posibilitate de a „redescrie" realitatea. Cercetând, din perspectivă hermeneutică, funcţionarea metaforei estetice în cadrul artelor, Ricoeur ajunge la concluzia că metafora este, în fond, un proces prin care discursul eliberează puterea ce o deţin anumite ficţiuni de a „redescrie" realitatea. El corelează astfel ficţiunea cu „redescrierea" şi restituie întregul sens al descoperirii făcută de Aristotel, cum că o *poiesis* a limbajului are rădăcinile în conexiunea dintre *mythos* şi *mimesis*[7].

Pe fondul unor asemenea dezvoltări teoretice cu privire la metaforă şi realitate, noi considerăm că, în concordanţă cu realismul estetic, gândul şi experienţa estetică alcătuiesc o gamă de factori şi stări distincte. Judecăţile estetice autentice sunt reale în virtutea faptului şi a stărilor pe care le reprezintă. Un fapt estetic sau o stare de fapt este o entitate în structura căreia se identifică un obiect sau eveniment şi o proprietate estetică originală, pe care acestea o posedă. Prin urmare, o judecată estetică este adevărată în măsura în care obiectul sau evenimentul, la care se raportează, are într-adevăr o proprietate estetică originală. Ajunşi aici apare o interogaţie controversată şi dificilă: ce condiţii trebuie să întrunească o proprietate estetică pentru a fi originală sau autentică, în comparaţie cu o proprietate literală sau denotativă? Fără intenţia de a formula un răspuns complet, credem că trebuie să facem distincţia cerută mai sus.

În strânsă legătură cu aceste consideraţii, am dori să supunem atenţiei un argument adus împotriva realismului estetic. Un cunoscut autor britanic, Roger Scruton, dezvoltă acest argument în cartea lui *Artă şi imaginaţie*[8]. Argumentul în cauză face parte din categoria celor de tip metafizic şi pleacă de la observaţia că, atunci când descriem lucruri în mod estetic,

[7] *Ibidem*, p. 17.

[8] Roger Scruton, *Art and Imagination*, London, Methuen, 1974, pp. 38–44.

adeseori folosim cuvinte în sens metaforic. De pildă, putem descrie un nor ca fiind *diafan* sau o insectă ca fiind *delicată* ori *armonioasă*. După cum am putea descrie o piesă muzicală ca *sumbră* sau *veselă* de la o notă la alta. Sensul normal al acestor cuvinte este nonmetaforic şi apare în descrieri nonestetice obişnuite. Aici însă ele sunt folosite în sens metaforic. Ele contrastează cu alţi termeni, ca *frumos*, *elegant*, *îndrăzneţ*, ce nu sunt folosiţi metaforic într-un context estetic. Aceşti termeni nu au o utilizare nonestetică atunci când sunt folosiţi în sens metaforic. De exemplu, putem spune „o mână frumoasă" la jocul de cărţi, sau cutare persoană are „o dispoziţie sufletească urâtă".

4. Un punct de vedere despre „realismul estetic". Faptul că descrierea metaforică are o largă răspândire în estetică îi oferă ocazia lui Scruton să contureze o teorie generală despre metaforă, teorie pe care, câţiva ani mai târziu, o va dezvolta în detaliu un alt autor, Donald Davidson, într-un studiu foarte cunoscut, sub titlul *Ce înţeles au metaforele*[9]. Spre deosebire de orientările semantice privind metafora, Davidson, angajat într-o direcţie pragmatică, demonstrează că de fapt cuvintele folosite în context metaforic au numai semnificaţia literală proprie cu care sunt utilizate în texte nonmetaforice. El contestă ideea că ar exista o semnificaţie metaforică diferită de cea literală şi consideră că la semnificaţia metaforică se ajunge prin folosirea termenilor, încălcând regulile gramaticale stabilite pentru întrebuinţarea lor.

Ţinând seama de aceste două premise, Scruton argumentează că realismul estetic nu poate fi menţinut (acceptat), cel puţin în ceea ce priveşte descrierile estetice cu

[9] Donald Davidson, *What Methafors Mean*, în „Inquiries into truth and Interpretation", Oxford, Claredon, 1984.

caracter metaforic. Scruton orientează argumentul său împotriva ideii că există proprietăți estetice, ceea ce vrea să însemne că propozițiile care descriu proprietăți estetice conțin un adevăr condiționat în sensul cel mai puternic (*strong*).

Aşa după cum am precizat mai sus, un fapt estetic sau o stare de fapt constau în existența unui obiect sau eveniment care posedă o proprietate estetică autentică. Un adept al realismului estetic poate pretinde că există o serie de concepte estetice distincte, pe baza cărora să se poată deosebi proprietățile estetice autentice sau reale, proprietăți ce pot fi reprezentate metaforic. S-ar părea, astfel, că realistul cere să se facă o diferențiere între sensurile cuvintelor folosite în context metaforic şi cele folosite în context obişnuit sau nonmetaforic. Dar acest lucru este respins de opinia lui Davidson despre metaforă, şi atunci ne putem întreba cum putem folosi un cuvânt, care are acelaşi înțeles în ambele cazuri, pentru a descrie o proprietate estetică reală? Nu este literalmente adevărat că muzica este tristă sau delicată. Dacă aşa stau lucrurile, într-o evaluare estetică a muzicii, *tristețea* şi *delicatețea* au înțelesul lor cunoscut; aceste cuvinte nu pot să selecteze o proprietate estetică reală a tristeții sau delicateței. Ca urmare, Scruton rezumă argumentul său sub forma unei dileme: „Principala obiecție împotriva ideii proprietății estetice a fost următoarea: dacă ambii termeni ce denotă proprietăți estetice au acelaşi înțeles şi într-un context normal, atunci cum pot fi distinse proprietățile estetice ca o categorie specifică? Sau dacă aceşti termeni au înțeles diferit în contexte diferite, atunci ce rost are să numim proprietățile estetice aşa cum am făcut-o mai sus? Am reținut că termenii utilizați în descrieri estetice au înțelesul lor normal"[10].

[10] Roger Scruton, *op. cit.*, p. 44.

Trebuie să precizăm că promotorii realismului estetic doresc să fie tot atât de realişti când se referă la acele proprietăţi cărora le dăm o descriere metaforică, ca şi atunci când au în vedere proprietăţile pe care le descriem prin cuvinte ca: *frumos*, *elegant* sau *îndrăzneţ*. Dacă această cale este blocată, ei vor fi puşi în faţa unei insidioase şi neplăcute dihotomii în judecăţile estetice. Rezultă, în ultimă instanţă, că cel puţin în câteva cazuri importante propoziţiile nu descriu estetic fapte sau stări de fapt.

Desigur, problema abordată aici comportă, în continuare, o serie de argumente şi dezvoltări, pe care le-am prezentat cu altă ocazie[11]. În contextul de faţă, am vrea totuşi să menţionăm că susţinătorii realismului estetic trebuie să treacă de la argumentul lui Scruton, privind „semnificaţia – echivalentă" la nivelul limbajului, la argumentul semnificaţie – diferită la nivelul gândirii. Pentru că acelaşi cuvânt, cu o semnificaţie lingvistică convenţională poate servi la exprimarea unor concepte diferite. Acest lucru, însă, implică, în plus, o interpretare cauzală plauzibilă a celor două concepte. Realismul trebuie să nege că ceea ce metaforele estetice ne provoacă să observăm este nondeclarativ (aici luăm termenul declarativ în sens aristotelic – enunţiativ – de *logos apofantikos*). Pentru aceasta, observaţia trebuie să aibe un conţinut estetic realist (în conformitate cu un realist), iar ceea ce este observat reprezintă o gamă de proprietăţi estetice genuine (pure). Mergând mai departe, punctul de vedere realist nu poate explica de ce folosirea metaforelor în descrieri estetice este indispensdabilă, ţinând seama de natura subiectivă a artei şi, implicit, de judecăţile estetice. Această subiectivitate cauzală esenţială nu prezintă o dificultate aparte pentru promotorii realismului; ea ne ajută să întregim interpretarea cauzală a conceptului estetic, iar realistul poate face faţă

[11] Vezi *Gândire şi limbaj la Aristotel*, în „Revista de Filosofie", tomul XLIX, 5–6, sept.-dec. 2002, pp. 471–482.

descrierilor metaforice, înţelegându-le ca pe o redescriere a realităţii. Mai ales a realităţii psihice, care cuprinde bogăţia trăirilor noastre interioare şi care niciodată nu pot fi descrise cu exactitate, în termeni denotativi. Prin urmare, este limpede că ceea ce nu putem exprima literal (denotativ), nu trebuie trecut sub tăcere. Dimpotrivă, este un conținut ce se cere a fi exprimat, iar metafora estetică, alături de alte mijloace stilistice, face posibilă comunicarea către ceilalți, în forma artei, a unui univers de reprezentări şi sentimente, în care este învăluită o lume de sensuri conotative. Poposind la țărmul acestei lumi, fără o referință precisă, spiritul se va cuprinde de plăcerea estetică şi va trăi bucuria fără egal a frumuseților artei.

IX. IMAGINE ŞI SENS

1. Subiectul trăirii estetice. În vastul orizont al esteticii, una dintre cele mai tensionate probleme este aceea a contactului dintre subiectul trăirii estetice şi opera de artă propriu-zisă. Generatoare de numeroase şi grave interogaţii, de ipoteze, soluţii, teorii diverse şi adesea contradictorii, această temă constituie punctul de pornire către analiza fenomenelor şi structurilor fundamentale pentru estetică. Nu numai atât; ea reprezintă o premisă pentru evitarea unilateralităţilor obiectiviste ori subiectiviste, dezvăluind unitatea interioară a domeniului esteticii. Recunoaştem aici o arie tematică mai mult decât generoasă, în care se înscrie şi tema pe care o abordăm în cele ce urmează.

Despre imagine şi sens putem discuta din varii perspective, cu profitul intelectual aferent fiecăreia. Noi vom stărui aici, evident, asupra imaginii estetice şi, implicit, a sensului în sfera artei, lăsând deoparte, în mod conştient, natura ca sursă a frumosului. Cu precădere ne vom referi la trei aspecte importante: câteva delimitări conceptuale; imagine, valoare estetică şi sens; ce sens poate avea exacerbarea urâtului în opera de artă?

Mai întâi se cuvine să spunem că, dincolo de controversele existente sau posibile, artele în genere operează cu imagini sensibile, conferind specificitate acestei modalităţi prin care omul se exprimă pe sine şi lumea în care trăieşte. Explorând această

temă, Élie Faure face o observație de pătrunzătoare adâncime, referitoare la rolul fantastic al artei de a reconstrui permanent imaginea lumii. El spune că: „Arta nu este decât simbolul unei imagini ce ni se sustrage, la care nu vom ajunge niciodată, dar a cărei dorință ne menține inima la nivelul unei vieți universale ce urcă într-una. Strădania noastră – datorită ei – este probabil nemuritoare. Ea cunoaşte, desigur, eclipse, dar când cade aici, se ridică dincolo, când se îndoieşte sau ezită dincolo, se înverşunează dintr-odată aici, şi asigură iluziei lirice, prin necesitatea-i vitală, rolul pe care îl are arta în lume: acela de a o imagina zilnic"[1].

2. Imagine, intuiție şi percepție estetică. Dar cum am putea defini o imagine? Dacă ne întoarcem la Hegel, reținem că filosoful aşează imaginea între metaforă şi asemănare, sesizând o mare apropiere între acestea. El spune că imaginea „are cu metafora o înrudire atât de apropiată, încât propriu-zis nu este decât o metaforă *amănunțită*, care obține prin aceasta şi o mare asemănare cu comparația, dar cu deosebire că la ceea ce e figurat ca atare semnificația nu este înfățişată pentru sine însăşi şi opusă exteriorității concrete explicit comparate cu ea"[2]. În accepțiunea hegeliană, imaginea apare îndeosebi „atunci când două fenomene sau stări, mai mult de *sine stătătoare* considerate pentru sine, sunt contopite astfel, încât una din ele furnizează semnificația care e făcută sesizabilă cu ajutorul imaginii celeilalte. Principalul, determinația fundamentală, o constituie aici deci *ființa-pentru-sine*, separarea diferitelor sfere de unde sunt luate semnificația şi imaginea ei, iar ceea ce e comun, însuşirile, relațiile etc. nu reprezintă, ca în simbol, însuşi universalul nedeterminat şi substanțialul însuşi, ci existența concretă, autodeterminată, atât pe o latură, cât şi pe cealaltă"[3].

---

[1] Élie Faure, *Istoria artei. Spiritul formelor* 2, traducere de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Meridiane, 1990, p. 146.

[2] *Prelegeri de estetică*, vol. I, traducere de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei, 1966, p. 415.

[3] *Ibidem*, p. 416.

Păstrându-ne în planul artelor, trebuie să precizăm că imaginea estetică este indestructibil corelată cu intuiţia şi percepţia estetică. „O intuiţie are caracterul unei reprezentări individuale numai atâta timp cât durează prezenţa profilurilor sale perceptive –, numai o *figură* perceptivă, reală, provoacă o imagine ideală”[4]. Deci, lumea realului, a obiectelor, reale sau ideale, poate genera imagini ce sunt obiectivitate în opera de artă. Reprezentarea artistică, în oricare formă, literară, plastică, muzicală, coregrafică este punctul de confluenţă al imaginii şi obiectului care o întrupează. Altfel spus, reprezentarea artistică, adică obiectul de artă, este, în fapt, o percepţie „locuită” de o imagine. Desigur, este o idee în general admisă, aceea că nu orice percepţie ajunge să fie ipostaziată într-o imagine. Dar este în afara îndoielii că imaginea reprezintă unitatea unei figuri, aşa cum semnificaţia este unitatea dintre semn şi referenţial. Aici, însă, se impune o precizare foarte importantă: în opera de artă percepţiile sunt riguros selectate intenţional, ceea ce se finalizează într-o imagine structurată după un criteriu stilistic. De aici rezultă că imaginea estetică nu este un joc continuu ca percepţia; ea constituie un ansamblu închegat, suficient sieşi.

3. Imagine estetică şi imagine artistică. Vorbind despre imaginea estetică, din capul locului am luat în consideraţie delimitarea acesteia de imaginea artistică. O atare dihotomie nu merge până la stabilirea unui raport de opoziţie între ele. Dimpotrivă, cele două tipuri de imagini se intersectează, dar nu se suprapun perfect, ambele fiind, totuşi, convergente în opera de artă. Ea nu se reduce numai la imaginea estetică sau la imaginea artistică. La confluenţa celor două tipuri de imagini se află arta dintotdeauna.

---

[4] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, traducere de Crişan Toescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976, p. 214.

Imaginea estetică este o apariţie sensibilă a unităţii şi armoniei obiectului artistic, încât ochiul care îl priveşte sau urechea care îl ascultă poate să-l cuprindă ca pe un întreg sau un tot, cu uşurinţă şi încântare[5]. Aşa cum observă un cunoscut teoretician, l-am numit pe Guido Morpurgo-Tagliabue, o figură (prin urmare un obiect) „este estetică atunci când este capabilă să devină imagine, adică să ajungă la un rezultat unitar ce rezumă şi şterge toate percepţiile particulare din care este făcută (cuvinte, culori, sunete, grupate după stilul lor), pentru a le înlocui cu o reprezentare mentală, printr-o imagine emotivă”[6]. Înţeleasă astfel, imaginea estetică ne pune în contact cu frumosul sublimat în armonia aspectelor sensibile ale operei. Nu apreciem ca frumoasă pânza, marmora, sunetul, cuvântul care constituie substanţa materială a obiectului, ci imaginea în care acestea se rezolvă pentru sufletul şi spiritul nostru.

Frumosul este valoarea estetică fundamentală. La fel ca imaginea ce ni-l aduce în faţa conştiinţei noastre, frumosul este intrinsec sau, cum spune Vianu, „topit” în obiectul artistic, încât nimic din structura acestuia nu poate fi schimbat fără a prejudicia până la anulare imaginea şi, odată cu aceasta, valoarea estetică definitorie.

În ceea ce priveşte imaginea artistică, ni se pare că ea depăşeşte limitele imaginii estetice, aducând în structura operei sau a obiectului artistic elemente eteronome sau extraestetice, care ţin de sufletul şi destinul omului, de pulsiunile vieţii. Coexistenţa acestor elemente extraestetice, subsumate altor valori, cu valorile estetice în opera de artă o feresc de reducţionismul şi uscăciunea purismului estetic, conectând-o la vibraţiile vieţii autentice. Chiar dacă în opera de artă, valoarea estetică coabitează cu alte tipuri de valori, ea şi le subordonează

[5] Tudor Vianu, *Filosofie şi poezie*, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1971, p. 84.

[6] Guido Morpurgo-Tagliabue, *op. cit.*, p. 216.

pe toate, afirmându-şi deplina suveranitate asupra lor. În acest sens, putem privi diferenţa dintre imaginea estetică şi imaginea artistică. Pentru că valoarea estetică nu este echivalentă cu opera, întrucât aceasta din urmă reprezintă o totalitate, un cosmos, aşa cum spunea Croce mai demult. Este un cosmos definitiv şi desăvârşit, căruia nu i se poate nici adăuga, nici sustrage nimic.

Cu toate că nu ne-am propus aici să conturăm o privire istorică asupra temei de faţă, ni se pare totuşi potrivit să menţionăm că, îndeosebi după 1900, rolul suveran al imaginii în artă a fost serios ameninţat de tensiunea căutării unor noi formule de expresie artistică. Îndrumate de o altă viziune estetică, contestatară, aceste căutări puneau în discuţie opera de artă, anulându-i chiar propria existenţă, cu intenţia de a depăşi interpretarea subiectivă a unui oarecare aspect al realităţii şi de a crea o realitate totală. Mişcările avangardiste angajate în această ofensivă au introdus în orizontul artei o serie de forme radicalizate ca: montajul, colajul, „ready mades"-urile, „lipsa de formă" a lui Kandinski ori „severitatea formei" a lui Mondrian, într-o tentativă de transcendere a esteticului, de a „dinamita colivia de aur a «artei operelor de artă» (Nietzsche)"[7], pentru depistarea unor noi perspective extraestetice.

Atacul împotriva imaginii sensibile vine îndeosebi din partea dadaismului şi, în particular, a lui Marcel Duchamp, care, dezavuând „pictura fizică", «plăcută», «atractivă», declară că vrea să aşeze pictura în serviciul spiritului. Ca urmare, el renunţă la realitatea aparentă, ideală a operei de artă spre a face loc realităţii fruste a obiectului gata făcut (*ready made*). Descoperind pluralismul semnificaţiei lumii fenomenale şi uzând de principiul libertăţii nelimitate, Duchamp dezbracă obiectul gata făcut de funcţia sa utilitară şi, dintr-o realitate umilă, îl transformă, prin „expresie" artistică, în obiect estetic. Astfel de înnobilări artistice capătă o *Moară de ciocolată*,

---

[7] Werner Hofmann, *Fundamentele artei moderne*, vol. II, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977, p. 111.

Uscătorul de sticle, *Lopata de zăpadă*, care, prin înstrăinare de esenţa lor practico-utilitară, primesc o aură enigmatică şi sunt aşezate în categoria operelor de artă. Indiscutabil, aceste obiecte şi oricare altele produse de spiritul duchampian în arta contemporană sunt obiecte vizuale, în sensul că le putem privi aşa cum privim o lopată de zăpadă, surprinsă într-o „imagine fizică". Aceasta, însă, nu este o imagine sensibilă ce poate legitima demnitatea operei de artă. Chiar dacă există anumiţi critici, esteticieni, filosofi, artişti care au aderat la spiritual duchampian, argumentând valoarea artistică a „ready mades", mulţi alţii le contestă calitatea de imagini artistice şi, implicit, aceea de operă de artă[8]. În acest sens, Husserl are dreptate când spune că nu orice „obiect-imagine" este o operă de artă, aşa cum este cazul *lopeţii* de zăpadă, la care ne-am referit mai sus, cu certitudine, însă, orice operă de artă este un „obiect-imagine"[9]. În obiectul estetic fuzionează imaginea estetică şi cea artistică, emoţionalul şi spiritualul, ridicându-l la demnitatea de operă de artă şi garantându-i valoarea ce îi permite să înfrunte eternitatea.

4. O distincţie necesară. Făcând o distincţie între opera de artă şi obiectul estetic (concretizarea operei de artă constituită în trăirea estetică), în corelaţie implicită cu imaginea prin care acestea ni se propun, polonezul Roman Ingarden distinge două categorii de valori interrelate, şi anume: *artistice*, care se manifestă în opera propriu-zisă, şi *estetice*, care se ivesc *in concreto* de-abia în obiectul estetic[10]. Primele sunt valori relative într-un sens special; ultimele sunt valori absolute.

---

[8] Vezi John B. Brough, *Image and Artistic Value*, în „Phenomenology of Values and Valuing", ed. by James G. Hart and Lester Embree, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London, 1977, pp. 29–47.

[9] Edmund Husserl, *Phantasie, Bildhewusstsein, Erinnerung* (1895–1925), Husserliana XXIII, ed. Eduard Marbach, The Hague, Martinus Nijhoff, 1980.

[10] Cf. Roman Ingarden, *Studii de estetică*, traducere de Olga Zaicik, Bucureşti, Editura Univers, 1978, p. 223.

Valoarea artistică a unei opere de artă, susţine Ingarden, este conţinută în acele momente ale sale, care, presupunând existenţa unui privitor cu o cultură artistică şi capacităţi perceptive corespunzătoare, constituie mijlocul de actualizare în obiectul estetic a valorii estetice, ce-i aparţine. În acest sens, valoarea artistică este considerată ca fiind relativă, întrucât ea este un mijloc pus în serviciul unui anumit scop. Prin urmare, ea aparţine operei numai subsumată valorii estetice realizate în obiectul estetic ca atare. În schimb, valoarea estetică este absolută, în sensul că ea este cuprinsă chiar în obiectul estetic, fiind indisolubil legată de „calităţile estetic valoroase" ale acestuia. Valoarea estetică este determinarea cea mai apropiată a acestor *calităţi* – o modalitate prin care ele se manifestă ca valoroase. Aşadar, fiind absolută, valoarea estetică nu este impusă din afară; existenţa ei nu depinde de ceva ce transcende obiectul estetic. Faptul că prin desfăşurarea diferită a demersului trăirilor estetice, pe baza a ceea ce Ingarden numeşte „calităţi estetic valoroase", uneori ajunge, alteori nu ajunge să se constituie, aceasta este o problemă aparte. Ea priveşte doar condiţiile de constituire ale unui anumit obiect estetic, prin participarea activată a subiectului receptor, care resimte efluviile trăirii estetice[11]. Mai trebuie să adăugăm ideea că valoarea absolută a unui obiect estetic, în care este concretizată imaginea, nu atârnă de evaluarea subiectivă a acestuia. Aprecierea poate să fie, în unele cazuri, corectă sau, în altele, incorectă ori inadecvată. Subiectul evaluator nu poate introduce valoarea estetică în obiectul artistic. Aşadar, ea nu depinde, cum s-ar părea, de evaluare, ci de calităţile estetic valoroase încorporate în obiectul artistic. Valoarea estetică este expresia universalităţii şi eternităţii în artă şi se ridică deasupra elementelor perisabile ce ţin de categoria extraesteticului, care face opera vulnerabilă în faţa eroziunii timpului.

[11] *Ibidem*, p. 224.

5. Esteticul are vreun sens? După cele expuse până aici, următoarea interogaţie nu poate fi ocolită: are esteticul vreun sens? şi dacă are, în ce constă acesta? Sunt întrebări care ne pun în faţa unor dificultăţi nu tocmai uşor de surmontat. Vom schiţa, totuşi, câteva idei referitoare la tema în discuţie.

Vorbim mereu despre valori estetice, pentru că frumosul reprezintă numai una dintre acestea. Este adevărat că el are poziţia dominantă într-o diversitate valorică ce include sublimul, tragicul, graţiosul, comicul, dar şi urâtul cu toate varietăţile sale, care au căpătat expresie în arta modernă şi mai ales în cea contemporană. Dacă valorile, în general, alcătuiesc o dimensiune esenţială a omului, atunci valorile estetice pot fi înţelese din unghiul de vedere al concepţiei asupra lumii, cu trimitere nemijlocită la întregul vieţii umane, în care ele îndeplinesc un rol aparte. Acest rol consistă, aşa cum spune Nicolai Hartmann, în „virtutea dătătoare de sens"[12] a valorilor estetice. Cum s-ar putea explica o asemenea aserţiune? Poate că ar trebui să reamintim, mai întâi, că una dintre interogaţiile metafizice perene se referă la sensul lumii şi al vieţii omeneşti. Filosofia şi teologia au răspuns, fiecare în mod specific, acestei probleme răscolitoare, dramatice. Şi totuşi, întrebarea revine cutremurătoare în conştiinţa noastră, uneori cu puterea unei ameninţări pentru viaţă, atunci când răspunsurile date sunt puse în cumpănă. Fiindcă este greu, dacă nu imposibil să acceptăm o viaţă lipsită de sens.

Din punct de vedere ontologic, lumea în sine este indiferentă faţă de sens[13]. Fiinţa umană, prin darurile ei intrinseci, atribuie sens, şi aşa îşi legitimează prezenţa în lume.

---

[12] Nicolai Hartmann, *Estetica*, traducere de Constantin Floru, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 449.

[13] Cf. Marin Aiftincă, *Valoare şi cultură în orizontul modernităţii*, Iaşi, Editura Cantes, 1998, pp. 56–57.

Având sensibilitate și rațiune, voință și libertate, puterea de a-și propune scopuri și idealuri, de a-și reaminti și trăi valorile, omul este dătător de sens prin creație, pentru cele ce țin de lumea lui.

6. Puterea dătătoare de sens a valorilor estetice. Ceea ce numim sens al vieții și al lumii este indisolubil legat de valoare. Această legătură devine relevantă într-o triplă ipostază: aceea de raportare la valori, de realizare și de înțelegere a lor. Dintre toate tipurile de valori participante la darea de sens, valorile estetice, împreună cu cele religioase, morale, filosofice, teoretice, sunt cele mai înalte. Ele sunt considerate ca fiind puteri „deosebit de pure" ale dării de sens. Cuprinzându-le în mod adecvat, conștiința își manifestă capacitatea de a vedea lumea prin prisma frumosului. După cum susține Nicolai Hartmann, în existența omenească, atribuirea de sens prin valorile estetice implică sentimentul convingător că obiectul din fața ta are o indiscutabilă valoare proprie și că reprezintă ceva de dragul căruia merită să trăiești[14]. Aceasta semnifică plăcerea pe care o resimțim în contact cu obiectul frumos, dincolo de orice interes pragmatic. Cu același înțeles primim teza kantiană, referitoare la „plăcerea lipsită de interes". Poate tocmai aptitudinea de a produce plăcerea dezinteresată reprezintă autenticul sens al valorii estetice. Este vorba nu doar de o plăcere pentru sensibilul din noi, ci și pentru spirit, pentru *nous*.

Această modalitate de a da sens este folosită atât de artist, cât și de contemplatorul operei de artă. Artistul este cel care, în chip deliberat, născocește un obiect ce nu a mai existat până atunci, cu o valoare originală. El instituie astfel un sens în universul existențial și, totodată, își confirmă rostul propriei vieți. În contact cu imaginile estetice configurate în operele de

[14] Cf. Nicolai Hartmann, *op. cit.*, p. 449.

artă, contemplatorul introduce şi el un sens în viaţă. Pentru că nu este la îndemâna oricui priceperea de a „vedea" frumosul şi a i se dărui cu fervoare. Este uşor de constatat că mulţi oameni au apetenţă pentru frumos, dar puţini sunt cei care ştiu sau pot să-l şi „vadă". Altfel spus, să-l recepteze în mod adecvat şi să facă din el valoarea supremă, în care să descifreze sensul propriei sale vieţi.

Schimbând planul abordării, de la valoare, ce deţine puterea dătătoare de sens, la opera de artă în ansamblu, Theodor Adorno identifică, în mică măsură, intenţia operei cu ceea ce este conţinutul ei. Totodată, remarcă faptul că „surplusul de intenţii" subliniază ceea ce constituie obiectivitatea operei, care nu se reduce complet la *mimesis*. Sensul este „vehiculul obiectiv al intenţiilor din operă, care sintetizează intenţiile particulare ale fiecăreia"[15]. Adorno consideră că, deşi nu are „ultimul cuvânt" în operele de artă, sensul îşi păstrează importanţa, dincolo de problematica implicată.

Potrivit tradiţiei esteticii, corespunzătoare în bună parte artei tradiţionale, opera, spune Adorno, este privită ca „o coerenţă a sensului"[16]. Corelaţia dintre întreg şi părţile componente trebuie să dea operei „o plenitudine a sensului", în aşa fel încât „substanţa acestui sens să coincidă cu conţinutul metafizic"[17]. Ceea ce se numea „coerenţa sensului", înţeles ca rezultat al relaţiilor armonioase dintre momentele alcătuitoare ale operei, trebuia perceput ca fiind spiritul operei de artă. În contemporaneitate, însă, arta tinde spre depăşirea armoniei momentelor constitutive ale operei, favorizând haoticul ce se

---

[15] Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere din germană de Eugen Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005, p. 215.

[16] *Ibidem*, p. 216.

[17] *Ibidem*.

instituie ca o condiţie a acesteia. Consecinţele se văd în forma operelor, a căror intoleranţă creşte faţă de sensul imanent al artei, precum şi al categoriilor ce fundează sensul[18]. Adorno identifică acest fenomen în creaţia avangardistă „a ultimelor decenii", mai exact în mişcarea „neo-dadaistă", dar şi, mai concret, în creaţia lui Picasso, Beckett sau John Cage – personalităţi emblematice pentru arta unei epoci în care se manifesta „criza sensului" sau „negarea sensului" şi „reprezentarea lumii ca infern". Obsesia unui „neant pozitiv" şi a unei „absurdităţi iscate din devenire" îşi pun amprenta pe operele zămislite în această perioadă. Adorno nu dramatizează ofensiva împotriva sensului; chiar în esenţa acestui fenomen descifrează un sens. După opinia lui, „emanciparea operelor de artă faţă de sensul lor devine estetic bogată de sens, de îndată ce se realizează în materialul estetic: mai precis, pentru că sensul estetic nu se confundă cu sensul teleologic"[19]. Negând sensul în mod consecvent, arta contemporană „face dreptate postulatelor care constituiau până mai ieri sensul operelor"[20]. Ca urmare, creaţiile cele mai elevate sub raport formal, abandonând sensul, câştigă în conţinut, fiind astfel „mai mult decât pur şi simplu absurde"[21]. Sensul negării sensului este, în viziunea concretă a lui Adorno, o modalitate prin care arta timpului nostru se abandonează reificării conştiinţei şi dominaţiei pozitivismului, ceea ce pare absurd conştiinţei cotidiene.

Observaţiile şi analizele subtile întreprinse de Adorno în lumea artei au în vedere distincţia între sensul estetic şi sensul operei de artă, în întregul ei, în structura căreia elementele eteronomice, prezenţa socialului au o pondere deosebită.

---

[18] *Ibidem*, p. 218.
[19] *Ibidem*, p. 219.
[20] *Ibidem*.
[21] *Ibidem*.

Reţinând valabilitatea punctelor de vedere ale esteticianului citat, se cuvine să remarcăm aici, referitor la sensul esteticului, ideea potrivit căreia unicitatea valorii estetice consistă, între altele, şi în faptul că orice obiect cuprins în sfera sa înfăţişează o realitate pe care nu am mai întâlnit-o altundeva. Mai exact spus, este o lume care poartă în sine o intenţionalitate, un sens pe care i l-a dăruit artistul, într-o deplină libertate creatoare.

7. Frumosul apare în operă dimpreună cu adevărul fiinţării fiinţei. Şi poate că nimic nu este mai specific valorii estetice decât spontaneitatea cu care ea ni se propune. Intrând în contact cu opera de artă, sensibilitatea noastră estetică, susţinută de aportul intelectului, face ca valoarea ei să ni se dezvăluie deîndată. În această perspectivă, Nicolai Hartmann are adevărul de partea sa, când susţine că valoarea estetică nu consistă în ceva existând în sine, ci numai în „apariţie"[22]. Ea ni se dăruieşte cu generozitate şi ne luminează sufletul dintr-o dată, înălţându-l într-un alt orizont existenţial sau conectându-l la metafizic. De aici se poate induce că sufletul care descoperă valoarea estetică şi i se deschide, primind-o cu bucurie şi recunoştinţă, depune cea mai convingătoare mărturie pentru taina frumuseţii obiectivate în artă.

Desprinsă de fluxul experienţei şi evenimentelor practice, valoarea estetică este dezinteresată; ea nu serveşte nici unui alt scop ce-i este străin. Nefolositoare sub aspect pragmatic, valoarea estetică procură plăcere şi conferă strălucire vieţii, ceea ce este cu totul deosebit. Dar aceasta nu vrea să însemne că esenţa artei se reduce la provocarea senzaţiei de plăcere, cum s-a afirmat excesiv uneori. Valoarea estetică fundamentală – frumosul – nu se limitează la satisfacerea plăcerii, oricât de înalt ar fi planul în care aceasta se manifestă. Ea induce în sufletul nostru un adevăr mai profund, izvorât din viaţă, care nu este

[22] Nicolai Hartmann, *op. cit.*, pp. 267–276.

totuna cu adevărul ştiinţei sau al cunoaşterii. Este vorba aici de un alt tip de adevăr, specific artei, care constă în „starea de neascundere" a fiinţei ca fiinţare[23]. Frumuseţea nu este ataşată acestui adevăr. Dimpotrivă, ea se însoţeşte cu adevărul într-o adâncă intimitate şi vin spre noi dimpreună. Astfel, frumosul apare în operă odată cu adevărul fiinţării fiinţei şi ne luminează sufletul năpădit de aluviunile vieţii.

8. Urâtul, la graniţele esteticului. Aşa cum am amintit mai sus, în accepţiunea actuală, esteticul include în graniţele sale şi urâtul. Întâi de toate, pentru că viaţa, care este inepuizabilul domeniu al artei, nu înseamnă numai o revărsare nesfârşită de frumuseţe. În acest sens, expresioniştii, sensibili la suferinţele oamenilor, la mizerie, pasiune şi violenţă, pretindeau că ar fi nu tocmai onestă insistenţa pe armonie şi frumuseţe în artă. Norvegianul Edvar Munch, răspunzând unor critici, la finele veacului trecut, spunea că un strigăt de durere nu poate fi frumos, şi că ar fi nesincer să căutăm a reflecta în artă numai aspectele plăcute ale vieţii. De aceea, urâtul şi-a găsit legitimitatea în reprezentările artistice.

Dar prezenţa urâtului în artă nu este un scop în sine, ci numai o posibilitate de a reliefa frumosul. În legătură cu această temă, esteticianul Theodor Adorno sesizează corelaţia dintre frumos şi urât în artă, precum şi disponibilitatea lor interşanjabilă. „Pe cât de puţin există un lucru – spune Adorno – care să fie în mod simplu urât, pe cât de mult urâtul a putut deveni, prin funcţia sa, frumos, pe atât de puţin există Frumosul pur şi simplu: este banală observaţia că cel mai frumos apus de soare, cea mai frumoasă fată, fidel reproduse, pot deveni oribile. Totuşi, în cazul Frumosului, ca şi în cel al Urâtului, nu trebuie

[23] Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 108.

ascuns în mod excesiv momentul nemijlocirii (...). Frumosul şi Urâtul nu trebuie să fie nici ipostaziate, nici relativizate; raportul lor se dezvăluie treptat, iar în mod frecvent unul devine negaţia celuilalt. Frumuseţea este istorică în sine însăşi, este ceea ce se eliberează din lanţuri"[24].

În măsura în care dă mai multă relevanţă frumosului şi celorlalte categorii ale sale, urâtul este acceptat şi preţuit în arta modernă. Dar nu numai atât. Aşa cum susţine Adorno, „prin absorbţia urâtului, conceptul frumuseţii în sine s-a schimbat, fără ca estetica să se poată dispensa de el. Prin absorbţia urâtului, frumuseţea rămâne suficient de puternică pentru a se lărgi, asimilând contradicţia ei"[25]. Experienţa artei din ultimul secol depune mărturie că, în toate formele artei, cu deosebire în artele plastice, urâtul este o modalitate de exprimare a viziunii asupra lumii şi vieţii, a revoltei faţă de înfăţişările comunităţii umane.

Ni se pare, însă, că problema capătă o gravitate deosebită, atunci când urâtul este exacerbat la maximum, în mai toate formele artei, cutremurând şi chiar umilind fiinţa umană. Disgraţiosul, violenţa, terifiantul, vulgaritatea cu toate gamele sale, macabrul, dilatate incredibil, ne asaltează uneori cu agresivitate prin cele mai diverse creaţii contemporane. În astfel de situaţii, arta, surescitată de manifestările dezlănţuite ale vieţii actuale, parcă renunţă de bună voie la rolul ei catharctic. Este un fenomen specific timpului nostru, convulsiv şi dezorientat, care ne aduce în atenţie o altă întrebare: ce intenţionalitate implică asemenea creaţii? Cum pot participa ele la restaurarea unităţii lăuntrice a sufletului nostru şi la ridicarea lui spre zările desăvârşirii de sine, ale absolutului şi eternităţii? Aceste întrebări rămân deschise pentru creatorii şi contemplatorii operelor artistice; pentru toţi cei ce văd în artă o modalitate de a da sens vieţii şi a-l ridica pe om de la natură, la cultură.

---

[24] Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 386.
[25] *Ibidem*, p. 387.

BIBLIOGRAFIE

Adorno, Theodor W., *Teoria estetică*, trad. de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eşianu, Piteşti, Editura Paralela 45, 2005.

Aiftincă, Marin, *Valoare şi valorizare. Contribuţii moderne la filosofia valorilor*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1994.

Aiftincă, Marin, *Valoare şi cultură în orizontul modernităţii*, Iaşi, Editura Cantes, 1998.

Andrei, Petre, *Filosofia valorii*, ediţia a III-a, Iaşi, Polirom, 1997.

Bălan, George, *Mică filosofie a muzicii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1975.

Bell, Clive, *The Art*, London, Aroow Books, 1961.

Biemel, Walter, *Expunere şi interpretare*, trad. de George Purdea, Bucureşti, Editura Univers, 1987.

Biemel, Walter, *Fenomenologie şi hermeneutică*, ediţie de Constantin Aslam, Alexandru Boboc, Constantin Stoenescu, Giurgiu, Editura Pelican, 2004.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1949.

Blaga, Lucian, *Metafizica valorilor*, în „Opere filosofice", 10, Bucureşti, Editura Minerva, 1987.

Blaga, Lucian, *Opere filosofice* (*Trilogia cosmologică*), 11, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

Boboc, Alexandru, *Limbaj şi ontologie*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1997.

Boboc, Alexandru, *Formă şi valoare în orizonturile filosofiei culturii*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2005.

Brough, John B., *Image and Artistic Value*, în „Phenomenology of Values and Valuing", edited by James G. Hart and Lester Embree, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London, 1977.

Cassirer, Ernst, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane*, trad. de Constantin Coşman, Bucureşti, Humanitas, 1994.

Călinescu, George, *Principii de estetică*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Ciucă, Valentin, *Pictori şi capodopere*, Timişoara, Editura Augusta, 2001.

Croce, Benedetto, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, trad. de Eugen Costescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1971.

Davidson, Donald, *What Methafors Mean*, în „Inquiries into Truth and Interpretation", Oxford, Claredon, 1984.

Delacroix, Henri, *Psihologia artei*, trad. de Victor Ivanovici şi Virgil Mazilescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1983.

Didier, Julia, *Dicţionar de filosofie*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 1996.

Dorter, Kenneth, *Conceptual Truth and Aesthetic Truth*, în „The Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 48, Number 1, Winter, 1990.

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienţei estetice*, Bucureşti, Editura Meridiane, vol. II, 1976.

***, *Estetica*, Bucureşti, Editura Academiei, 1983.

Fauré, Elie, *Istoria artei. Spiritul formelor*, 2, trad. de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Meridiane, 1990.

Gilbert, K. E., Kuhn, H., *Istoria esteticii*, ediţie revizuită şi adăugită, trad. de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.

Gombrich, E. H., *O istorie a artei*, trad. de Sanda Râpeanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1975.

Greimas, Algirdas Julien, *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. de Maria Carpov, Bucureşti, Editura Univers, 1975.

Hartmann, Nicolai, *Estetica*, trad. de Constantin Floru, Bucureşti, Editura Univers, 1974.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Istoria filozofiei*, vol. I, trad. de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei, 1963.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Prelegeri de estetică*, vol. I şi II, trad. de D. D. Roşca, Bucureşti, Editura Academiei, 1966.

Heidegger, Martin, *Despre esenţa adevărului*, în „Repere pe drumul gândirii", trad. de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Politică, 1988.

Heidegger, Martin, *Originea operei de artă*, trad. de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Humanitas, 1995.

Hofmann, Werner, *Fundamentele artei moderne. O introducere în formele ei simbolice*, vol 1 şi 2, trad. de Bucur Stănescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1977.

Hofstader, Albert, *Truth and Art*, Columbia University Press, 1965.

Husar, Al., *Izvoarele artei*, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Iaşi, Princeps Edit, 2004.

Husserl, E., *Logische Untersuchungen, Zweiter Band*, „Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis", I, Teil. 5, Aufl., Tübingen, M. Niemeyer, 1968.

Huyghe, René, *Les puissances de l'image*, Flammarion, 1965.

Ianoşi, Ion, *O istorie a filosofiei româneşti (în relaţia ei cu literatura)*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1996.

Ianoşi, Ion, *Hegel şi Arta*, ediţia a II-a revăzută şi întregită, Bucureşti, Editura Academiei, 2005.

Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, trad. de Olga Zaicik, Bucureşti, Editura Univers, 1978.

***, *Istoria filosofiei moderne*, vol. V, Bucureşti, 1941.

***, *Istoria ilustrată a picturii. De la arta rupestră la arta abstractă*, ediţia a II-a, trad. de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1969.

Kant, Immanuel, *Critica puterii de judecată*, trad. de Vasile Dem. Zamfirescu şi Alexandru Surdu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981.

Kayser, Wolfgang, *Opera literară*, trad. de H. R. Radian, Bucureşti, Editura Univers, 1979.

Lipps, Theodor, *Estetica. Psihologia frumosului şi a artei*, partea I, vol. I şi II, trad. de Grigore Popa, Bucureşti, Editura Meridiane, 1987.

Morpurgo-Tagliabue, Guido, *Estetica contemporană*, vol. I, II, trad. de Crişan Toescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1976.

Moutsopoulos, E., *Kairos. Miza şi pariul*, trad. Diana Domnica Dănişor, Bucureşti, Editura Omnia, 2002.

Novitz, David, *The Integrity of Aesthetics*, în „Journal of Aesthetics and Art Criticism", vol. 48, Nr. 1, Winter, 1990.

Pascadi, Ion, *Estetica lui Tudor Vianu*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968.

Platon, *Banchetul*, în „Dialoguri", trad. de Cezar Papacostea şi Constantin Noica, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Platon, *Phaidros*, în „Opere", IV, trad. de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983.

Platon, *Republica*, în „Opere", V, ediţie îngrijită de Constantin Noica şi Petru Creţia, trad. de Andrei Cornea, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.

Platon, *Timaios*, în „Opere", VII, trad. Cătălin Partenie, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1993.

Plotin, *Despre frumos*, în „Opere", I, trad. de Andrei Cornea, Bucureşti, Humanitas, 2003.

Pulos, Arthur, *Stop the World so it is: We Want to Progress*, în „Journal of the Industrial Designers Society of America", September, 1969.

Ralea, Mihai, *Comentarii şi sugestii*, Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1928.

Ralea, Mihai, *Atitudini*, Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1931.

Ralea, Mihai, *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972.

Rickert, H., *Der Gengenstand der Erkenntnis. Einführung in die Transzendental philosophie*, 4 und 5, Aufl., Tübingen, J. C. B. Mohr, 1921.

Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, trad. de Irina Mavrodin, Bucureşti, Editura Univers, 1984.

Rusu, Liviu, *Logica frumosului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Scheler, Max, *Poziţia omului în Cosmos*, trad. de Vasile Muscă, Piteşti, Editura Paralela 45, 2001.

Schopenhauer, Arthur, *Studii de estetică*, trad. de G. Tănăsescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1974.

Scruton, Roger, *Art and Imagination*, London, Methuen, 1974.

Scruton, Roger, *Understanding Music*, în „The Aesthetic Understandig", Manchester, Carcanet Press, 1983.

Sibley, F. N., *Aesthetic Concepts*, 1959, retipărită în „Philosophy of the Arts", edited by Joseph Margolis, Temple University Press, 1979.

Simmel, G., *Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch*, 2 Aufl., 1919.

Smeu, Grigore, *Interdependenţa valorilor în literatură*, Bucureşti, Editura Academiei, 1987.

Smeu, Grigore, *Esteticul cotidian în lumea de azi*, Bucureşti, Editura Academiei, 1992.

Smeu, Grigore, *Libertatea artistică în literatura română*, Târgu-Jiu, „Drim Edit", 2005.

Sparshott, Francis, *The Theory of the Arts*, Princeton, University Press, 1982.

Surdu, Alexandru, *Pentamorfoza artei*, Bucureşti, Editura Academiei, 1993.

Taine, Hyppolyte, *Filosofia artei*, trad. de Tudor Ţopa, Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1973.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Istoria esteticii*, vol. 1–4, trad. de Sorin Mărculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978.

Tertulian, Nicolae, *Critică, estetică, filosofie*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1972.

***, *Tragicii greci*. Antologie, studiu introductiv şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956.

Underhill, Evelyn, *Mistica. Studiu despre natura şi dezvoltarea conştiinţei spirituale a omului*; I. *Fenomenul mistic*, trad. de Laura Pavel, Cluj, Biblioteca Apostrof, 1995.

Urmson, J. O., *What Makes a Situation Aesthetics*, retipărită în „Aesthetics. Contemporary Studies in Aesthetics", ed. by Francis J. Coleman, New York, McGrow Hill, 1968.

Utitz, E., *Grundlegung der Allegemeinen Kunstwissenschaft*, 1914.

Venturi, Lionello, *Cum să înţelegem pictura*, trad. de Olga Mărculescu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1978.

Vianu, Tudor, *Postume*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966.

Vianu, Tudor, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968.

Vianu, Tudor, *Semnificaţia filosofică a artei*, în „Filosofie şi poezie", Bucureşti, Editura Enciclopedică Română, 1971.

Vianu, Tudor, *Introducere în teoria valorilor*, în „Opere", 8, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.

ABSTRACT

The present book is an interdisciplinary approach, placed at the joint where the aesthetics meets the philosophy of art and values. It undertakes a series of basic topics that focuses on the theoretic level of the matter, and no less on the cultural phenomenon itself. Some of those cultural phenomena, as, for instance, the aesthetic autonomy, the artistic truth, and the aesthetic value, have a long history behind. Therefore, they are not novelties. But there is a fresh dimension which they acquire in the contemporary cultural and social context. I assume that nothing could be taken as obvious any more when the subject is art, whether we relate ourselves to its inward being or to its relationship with the whole, its right to existence being included.

The title of the book accounts for the essence of a major topic that emerged on the background of our age's reality. The point in question is the mystery of the art, a topic no more brought up for consideration. Why? Because the reflective intellect dominates the contemporary art phenomenon, in the same way that it dominates the existence of human being, whose behavior is governed by competition, efficiency, and pragmatism. Under this overwhelming daily pressure, the individual turns his face to the outer world, abandoning himself to insignificant matters, his concern being no more related to the

authentic art. This is a truth that Hegel himself mentioned one hundred and seventy-nine years ago, in his *Lectures on Aesthetic*. The fact prompted him to assert, from a metaphysical viewpoint, that art remained for us a thing that belonged to the past in what concerned its highest finality. On his turn, Heidegger took over Hegel's concern, though admitting that new works of art were created and new artistic movements emerged, which proved that the artistic life continued to exist. But this existence must be confronted with the essence and the meaning of art. In the work of art, the truth of being is linked to the beauty, a fact that accounts for its very statute as work of art. Thus Heidegger asserted that the art, at least the Western one, could be understood not only as a manifestation of the beauty in itself or as an expression of the feelings, but also as a manifestation of the truth of being. Which means that both the work of art, as an aesthetic object in itself, and its perception involve not only the affectivity, but the reflection as well. The fact made me reconsidering the problem of the art mystery, in close relation to the contemporary artistic phenomenon.

My approach started from the idea that the art, beyond the multitude of incomplete definitions that have been assigned to it, is one of the essential dimensions that underline the man's specific existence in the world. It owns the miraculous power to tell us what that existence consists of, moreover, to tell us something significant about the human being. But this account would never be complete, as the work of art would never totally reveal itself to us. It always preserves itself surrounded by a mysterious aura that follows it in eternity. It is a mystery inherent to the authentic art, a secret owing to which the work of art exerts a tireless seduction on our souls' craving for beauty and perfection.

Carrying about its openness and its closing, at the confluence of which the mystery flourishes, the work of art delivers itself to the aesthetic experience. At the further end of this experience, the human receivers, according to their different individualities, would discover the aesthetic object that could be

materialized in various structures. Since the aesthetic value gives meaning to human life, the individuals who perceive it, charmed by its beauty, are at the same time co-authors of creation. Therefore, through the manifold interpretations of it, the work of art is always in the making, a permanent becoming entertained by individual's aspiration towards plenitude.

As the above mentioned ideas will be developed, a question will arise: which are those forms that aesthetic experience embraces, considering the contemporary artistic tendencies of extreme abstraction? While admitting the sense of the revolutionary experiments that legitimate the abstract art, the present book doesn't encourage such an excess that invades every artistic manifestation nowadays, with a destructive effect on the essence and meaning of art.

In other chapter of the present book, I argued the idea according to which the aesthetic value was the fundamental dimension of art: without it, there is no such thing as art. The aesthetic value is immanent to the object through which it materializes, thus possessing an absolute oneness. The work of art cannot be modified without irremediably altering its essence or its being. Unlike other kind of values, the aesthetic value owns a series of specific features that account for its oneness. Among those specific features, which I will thoroughly analyze throughout the book, there is the autonomy of the aesthetic value. The aesthetic value doesn't serve any other task than its own. It is self-sufficient, as Kant argued. Being irreducible to other things, the aesthetic value owns an absolute character. Hence, its non-utilitarian dimension, for the things placed on higher levels go beyond the utilitarian, which belongs to the empirical substance. Being useless from a pragmatic point of view, the aesthetic value supplies oneself with pleasure and gives brightness to life, which is an entirely remarkable fact.

While reinforcing the autonomy of the aesthetic value, I didn't argue for an artistic autonomism, since the essence of art

doesn't amount to the simple sensation of pleasure, as sometimes exceedingly has been asserted. I presented and analyzed this topic in a general theoretical context, and also in direct relation to the aesthetic thinking of Blaga, Vianu, and Ralea, as well as to some of the theoretical stances of the American aesthetics, belonging to Santayana, Dewey, Whitehead, Richards, Charles W. Morris, Susanna Langer, Thomas Munro, Clive Bell, J. O. Urmson, and F. N. Sibley. I brought to attention significant aesthetic doctrines and streams, in close relation to the contemporary art, which is strongly influenced by the social. Maintaining and deepening Kant's distinction between beauty and art, or that between aesthetic and artistic, the book advances the idea according to which the aesthetic value has the supremacy over other kind of values with which co-exists in the work of art, thus reflecting the natural dimension of life. The work of art is a whole, a synthesis in which the form reflects the content and the heteronomous values included in it. Some of the contemporary attempts that chase away the aesthetic from art fail in platitude, in non-artistic.

The beauty, which is the basic aesthetic value, is not only a simple object of pleasure. Therefore, it doesn't restrict itself to produce pleasure alone. It brings in our souls a deeper truth which springs from life, a truth that is different from those belonging to science or to knowledge. I extensively analyzed the topic in the chapter "Truth and aesthetic experience", in which I argued that the art introduced an aesthetic, i.e., non-rational, kind of knowledge. The better-known cognitive virtue of art resides in the fact that the art is able to express the truth concerning our feelings, which constitute a part of the Being. In the work of art, the beauty is attached to the truth. The beauty associates with the truth in a deep intimacy, welcoming the spectator together. The beauty emerges in the work of art together with the truth of Being, enlightening our life's torments invaded souls. In the presence of the work of art, one

experiences a truth which one cannot attain in any different manner. The fact underlines the philosophical significance of art, which prevents any attempt to put limits on it. This is precisely why the aesthetic value owns the power to confer meaning to the whole life. And any sense-giving thing transcends the utilitarian.

In the last two chapters, I approached the problems of the aesthetic metaphors, of the image and meaning that bring the aesthetic to presence and confer to the aesthetic object the dimension of a work of art. Being a very efficient and wide-spread method of "re-writing" the reality, the metaphor acts as a means for materializing the aesthetic values. Arguing against the aesthetic realism, I asserted that the aesthetic metaphor, among other stylistic means, makes possible the artistic communication of a universe of representations and feelings in which an entire world of connotative meanings is wrapped. Taking a rest at the shore of this world, the soul, in the absence of a certain reference, would be embraced by the aesthetic pleasure, experiencing the unequalled joy of beauty and artistic truth.

With respect to the "image and meaning" topic, I insisted on the aesthetic image and implicitly on the meaning in the sphere of art, deliberately omitting the nature as a source of beauty. I particularly discussed here three important aspects: the conceptual delimitations concerning the image, the intuition, and the artistic perception; the distinction between the aesthetic and the artistic image; the sense-giving power of the aesthetic values. Relating to the contemporary art phenomenon, I emphasized that the aesthetic comprised within its boundaries the ugly as well, not as a goal in itself, but as a mere possibility of granting more relevance to beauty and to the other categories. In what concerns the questionable exacerbation of ugly in all the forms of the contemporary art, a trend that shakes and humiliates the human being, the interrogation I advanced let the problem open. How could an artistic product that carries about

an incontrollable ugly contribute to the restoration of our souls' inner harmony and to its elevation towards the self-accomplishment horizon, towards the spheres of absolute and eternity? Formulating such questions for the creators and contemplators of art, for all the people who understand art as a modality to confer meaning to life, lifting the man from nature to culture, the present book acknowledges its problematic character. It is an answer to some contemporary challenges, launching, at its turn, new challenges for aestheticians, philosophers, and art creators.

INDICE DE NUME

SUMAR

SUMMARY



Este profesor universitar; secretar ştiinţific al Secţiei de Filosofie, Teologie, Psihologie şi Pedagogie a Academiei Române; cercetător ştiinţific I la Institutul de Filosofie şi Psihologie al Academiei Române; ţine cursuri de *Filosofia valorii şi a culturii* la Facultatea de Filosofie şi Jurnalism a Universităţii „Spiru Haret" din Bucureşti; *Visiting professor* pentru semestrul de toamnă la Catholic University of America, Washington (1998). Este membru al Societăţii Internaţionale de Filosofia Valorii (din 1992) şi al Societăţii Internaţionale de Istoria Ştiinţelor Umaniste (din 1991). Laureat al mai multor premii, între care Premiul „Mircea Florian" al Academiei Române (1994). Cercetările desfăşurate în domeniile: Filosofia valorii şi a culturii, Estetică, Istoria filosofiei, Filosofia limbajului şi Semiotică sunt concretizate într-o serie de cărţi şi studii publicate în ţară şi străinătate, în numeroase comunicări prezentate la reuniuni ştiinţifice de prestigiu din ţară şi de peste hotare. Dintre cărţile publicate menţionăm: *Babilonul informaţiei* (1987); *Valoare şi valorizare. Contribuţii moderne la filosofia valorii* (1994); *Întruparea gândului* (1996); *Valoare şi cultură în orizontul modernităţii* (1998); *Timp şi valoare* (2003); *Nietzsche: Fiinţă şi valoare* (2003); coordonator şi coautor la cinci cărţi, dintre care *Culture and Freedom*, apărută în 2001, la Washington.

«Spre deosebire de alte forme ale misterului, cum este cel al religiei, al ştiinţei etc., misterul artei trimite la ceea ce opera păstrează ascuns ori încă neînţeles în înţelesurile sale adânci, de unde iradiază în afară şi îi aureolează fiinţarea. În universul ei, opera închide o taină, care se referă la un conţinut numai sugerat de intuiţie, fără să-i dea conturul unei imagini. În consecinţă, opera de artă se refuză cunoaşterii absolute, rămânând mereu liberă, deschisă şi ademenitoare în relaţiile ei cu publicul receptor. Tocmai misterul său intrinsec explică vibraţia în om a sentimentului de bucurie şi fascinaţia ce îl cuprinde şi îl readuce mereu în faţa operei autentice, simţind-o aproape, dar niciodată în posesia lui» (Marin Aiftincă).


9 789732 715284